

A PARÓDIA EM NOVELAS-FOLHETINS  
CAMILIANAS



**Biblioteca Breve**

SÉRIE LITERATURA

DIRECTOR DA PUBLICAÇÃO  
**ANTÓNIO QUADROS**

JOSÉ ÉDIL DE LIMA ALVES

# A PARÓDIA EM NOVELAS- -FOLHETINS CAMILIANAS



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO

*Título*

**Paródia em Novelas-Folhetins Camilianas**

---

*Biblioteca Breve / Volume 115*

---

1.ª edição — 1990

---

Instituto de Cultura e Língua Portuguesa  
Ministério da Educação e Cultura

---

© *Instituto de Cultura e Língua Portuguesa*  
*Divisão de Publicações*  
Praça do Príncipe Real, 14-1.º, 1200 Lisboa  
Direitos de tradução, reprodução e adaptação,  
reservados para todos os países

---

*Tiragem*

4 000 exemplares

---

*Coordenação geral*

Beja Madeira

---

*Orientação gráfica*

Luís Correia

---

*Distribuição comercial*

Livraria Bertrand, SARL  
Apartado 37, Amadora — Portugal

---

*Composição e impressão*

Gráfica Maiadouro  
Rua Padre Luís Campos, 686 – 4470 MAIA  
Fevereiro 1990

Depósito legal n.º 33 091/89

ISBN 972 - 566 - 141 - 9

ISSN 0871 - 5211

## ÍNDICE

1 — CAMILO, O ROMANCE-FOLHETIM E A CRÍTICA .....	7
2 — O ROMANCE-FOLHETIM.....	17
2.1 — Redescoberta Crítica.....	17
2.2 — Origem e Importância.....	21
2.3 — Reacção Contrária e Posição de Camilo .....	29
3 — PARÓDIA: A LITERATURA EXPERIMENTAL FACE À LITERATURA TRADICIONAL .....	36
4 — Anátoma, Mistérios de Lisboa, Livro Negro de Padre Diniz e Mistérios de Fafe: PRESENÇA DA PARÓDIA FACE AOS MODELOS DO ROMANCE-FOLHETIM .....	47
4.1 — Funções Críticas: elementos tradicionais e experimentais na construção da novela-folhetim camiliana.....	53
4.2 — Factos, Locais e Datas: romance histórico e verosimilhança romanesca .....	103
4.3 — Conteúdo e Personagens: modelos paródicos externos e simetrias especulares internas .....	110
5 — CAMILO, A PARÓDIA E O SENSO CRÍTICO.....	146
6 — NOTAS .....	154
7 — BIBLIOGRAFIA .....	160

«Camilo é lixívia contra todas as gafeiras. E além desse papel de potassa cáustica, ele nos dá essa coisa linda chamada topete. Camilo nos ‘desabusa’, como aos seminaristas tímidos um companheiro desbocado. Ensina-nos a liberdade de dizer fóra de qualquer fôrma. Cada vez que mergulho em Camilo, saio de lá mais eu mesmo — mais topetudo».

(Monteiro Lobato)

1 — CAMILO, O ROMANCE-FOLHETIM  
E A CRÍTICA

Em artigo intitulado «Como andam os estudos camilianos», publicado em *Por uma Literatura de Combate*, editado em 1975, diz o ensaísta português José Manuel Mendes:

O grande prosador do século XIX, a um tempo idolatrado e malquisto, mal tem sido submetido a uma análise de fundo, e isso bem concorreu para que se generalizassem posições extremamente fluidas, qualquer que fosse o ângulo de observação.

(MENDES [1975] p. 273)

Na verdade, essa afirmação revela-se bastante pertinente para quem, mesmo de passagem, compara três ou quatro opiniões emitidas sobre a obra de Camilo Castelo Branco. Aqui ou ali é possível deparar-se com colocações realmente significativas; no conjunto, porém, lugares-comuns, ficando-se com a impressão de que um repete o que outro já dissera.

Em se tratando das novelas classificáveis como folhetinescas, então, poderá variar o espaço que o

comentarista ocupa, pois na essência ter-se-á sempre o mesmo conteúdo.

Para simples comparação, veja-se o que escrevem quatro estudiosos, referindo-se à chamada «fase de aprendizado» e que engloba novelas como *Anátema* e *Mistérios de Lisboa*:

1) Até meados da década de 50, a obra novelística de Camilo não se individualizava notavelmente dentro das tendências principais que entretanto se verificavam na ficção em prosa de autoria portuguesa ou traduzida. Tendo-se estreado em letra redonda com paródias de estudante, com sátiras e crônicas anti-cabralistas, com poesias ultra-românticas, com dramas históricos e um folheto de cordel sobre um crime hediondo, publica em 1848, em *O Eco Popular* e *O Nacional*, uma série de folhetins em que, no fundo, se debatem os conflitos sociais e morais da juventude romântica (*A última vitória de um conquistador*, *O esqueleto*, etc.). Trata-se, em geral, de um galã esgrouviado e macilento, segundo a moda de Arlincourt e outros escritores românticos, que, embora de boa índole, se deixa corromper pela podridão urbana (ideia de Rousseau), seduz uma mulher e a abandona, enfasiado — ou que, então, a ama desvairadamente, mas tem de ceder perante a imposição de um pai tirano que a pretende casar com um rival tão lorpa como rico, de tudo isso resultando enlouquecimentos, mortes pela tísica, pelo suicídio ou assassinato. Camilo não mais abandonará de todo este

esquema, que se relaciona com a idealização de uma como «religião do amor», em que as aspirações ideais (o «prelubar de bem-aventuranças») só podem recortar-se contra um fundo trágico de impossibilidades sociais, ou de crimes e sacrilégios; em que, por outro lado, a posse física nunca deixa de gerar o fastio da mulher angelizada, o solilóquio lírico do tédio, ou a responsabilização vaga da sociedade ou do destino por tudo isso.

Nesta fase inicial nota-se também, em certos folhetins, como no drama *Agostinho de Ceuta*, a influência do historicismo e do moralismo grandiloquo de Herculano, que se cruzam em *Anátema* (51), a sua primeira novela editada em volume, com a influência de *Nossa Senhora de Paris* de Hugo (o tema da paixão sacrílega e rancorosa de um sacerdote). Mas ainda há outras tendência que, depois de leves aflorações, se desenvolve através de *Anátema* e atinge o apogeu na série novelesca constituída pelos *Mistérios de Lisboa* (65) e o *Livro negro do padre Dinis* (55): a tendência melodramática para o enredo de perseguição, expiação e terror macabro através de várias gerações de uma mesma família, com enjeitados, raptos, prisões, crimes, reaparições e reconhecimentos inverosímeis. Camilo procura satisfazer assim o gosto do romance negro de aventuras, lançado pelo pré-romantismo inglês (H. Walpole, Ana Radcliffe) e afim do melodrama de Pixérecourt, e de que Soulié, Nodier, Féval, Sue e o próprio Vítor Hugo foram os principais transmissores. É, no

entanto, significativo o facto de o nosso novelista esbater, se não eliminar, a crítica da miséria e das degradações morais, das perversões que a miséria provoca, tal como a encontramos nos livros de Eugène Sue e Vítor Hugo que imita.

\* A data de (65), após *Mistérios de Lisboa*, é evidente equívoco, pois o livro, como se sabe, foi publicado em 1854).  
(SARAIVA e LOPES [1978] p. 888-9).

2) Analisando mais de perto, podemos assinalar, nos anos de aprendizado ou ensaio, quer dizer, entre 1851 e 1855, a submissão ao romantismo negro, terrífico, postiço, a que não são alheios os modelos franceses: Hugo, Soulié, Charles Nodier, Eugène Sue; a fantasia de Camilo, dócil ao gosto dum público habituado às traduções do francês, desentranha-se em mirabolantes intrigas, lances de surpresa e terror, homens fatais, de aspecto glacial e paixões ocultas. Mas já nestas primeiras novelas, do *Anátema* (título sugerido por *Notre Dame de Paris*) aos *Mistérios de Lisboa* e ao *Livro Negro de Padre Diniz*, se mostra o pendor para a observação de tipos, costumes e linguagem locais, além da autodefesa que consiste em trocar de ingredientes literários em voga.  
(BRANCO [1960] Org. Sel. Not. Jacinto do Prado Coelho, p. 23-4).

---

\* LOBATO, MONTEIRO. *A Barca de Gleyre*. São Paulo, Brasiliense, 1946. V. 2, p. 11.

3) Em 1851 publicou o *Anátema*, seu primeiro romance. Poucos anos decorridos, em 1854, saíram os *Mistérios de Lisboa*. São dois romances que se filiam no fantástico, sacrificando ao imprevisto o verosímil.  
(FERREIRA [s.d] p. 256).

4) *Anátema* — seu primeiro romance; romance entre histórico e romanesco — medíocre.  
(PINTO [1964] p. 226).

Pela leitura dos trechos, citado o primeiro muito longamente, para não truncar seu sentido, pode-se verificar alguns pontos comuns, dentre os quais se destacam:

- a) cópia de modelos franceses (e modelos de baixa qualidade, pelo que se depreende);
- b) ausência de valor literário;
- c) preocupação em escrever para agradar ao público.

Ora, a ser verdadeiro tudo isso, pode-se afirmar que o autor português carecia de senso crítico mais apurado em relação à sua própria obra.

No entanto, apesar do renome e da autoridade incontestável de António José Saraiva e Óscar Lopes, autores da difundidíssima *História da Literatura Portuguesa*, e de Jacinto do Prado Coelho, torna-se muito difícil concordar com os juízos por eles exarados em relação às novelas-folhetins de Camilo.

De facto, pode-se afirmar que uma leitura atenta dos textos camilianos autoriza interpretações bastante diferentes e mesmo opostas àquelas emitidas pelos ensaístas acima mencionados.

Camilo tem sido sistematicamente apontado como autor de uma vastíssima e irregular obra literária. Considerado o verdadeiro artífice da *novela passional*, o génio camiliano é reconhecido, fazendo-se-lhe, contudo, uma série de restrições, algumas mais, outras menos pertinentes.

Autor muito difundido, como bem atestam as sucessivas edições de suas novelas, personalidade marcante, activo em sua produção literária e nas polémicas que manteve, Camilo foi um espírito lúcido e, pode-se mesmo afirmar, pela leitura do que deixou, bastante superior ao comum dos homens.

Mas, se com justiça se lhe reconhece o valor e a capacidade criativa em novelas como *Amor de Perdição* e romances como *A Brasileira de Prazins*, não pode deixar de surpreender a desconsideração em que é tida aquela parte de sua obra onde se evidenciam as marcas dos modelos franceses utilizados.

Contudo, é relativamente fácil perceber as razões que estão na raiz mesma de tal desconsideração. O romance-folhetim, praticamente desde seu surgimento, foi visto por muitos como sub-literatura, cujos objectivos eram apenas agradar a um público amorfo, sem a devida instrução, semi-analfabeto, de cultura bastante inferior. Em uma palavra: indigno do interesse de alguma obra ou autor sérios.

Assim, todo o escritor que incursionasse pelos caminhos do romance-folhetim não poderia ser visto

de modo favorável e apreciado pelos que desdenhavam as narrativas folhetinescas.

E é fácil notar que tais posições, assumidas pelos que se julgam membros e guardiães da chamada elite cultural, normalmente comprometida com os sistemas conservadores, via de regra reaccionários, persistem ainda.

Camilo lança-se nas lides literárias como um escritor que se apoia em modelos franceses facilmente identificáveis como romances-folhetins: por isso suas novelas são entendidas como carentes de toda originalidade, visto não ser difícil apontar os modelos que copiam: Hugo, Sue, *Notre Dame de Paris*, *Mistérios de Paris*, etc.

Poucos, e mesmo assim sem se aprofundarem o suficiente, chegam a perceber a consideração em que Camilo tinha o romance-folhetim. Os comentaristas ficam apenas com o superficial, sem considerar sequer alguns pontos bastante claros que o escritor apõe a suas obras como Advertências, Introduções a que ele coloca em *Anátoma*, mais especificamente, é exemplar.

E Camilo passa a ser vítima do raciocínio simplista e redutor que tem deturpado consideravelmente a avaliação de sua novela-folhetim.

Há elementos que facilmente evidenciam as marcas de romances-folhetins? Então não pode ser outra coisa: *é cópia*. Há referência a um ou outro dado de cunho histórico? Simples: *é romance histórico*.

A partir daí, porque na verdade é impossível deixar de reconhecer o valor intrínseco de Camilo, torna-se necessário buscar justificativas para os *pecadilhos* camilianos, principalmente os de seus primeiros escritos. Então surgem as *fases*. Resolvido o problema:

joga-se para a primeira tudo o que possa assemelhar-se ao folhetim francês.

Contudo, mal se atinara com a solução, lá surge outro empecilho. Acontece que Camilo *rebelar-se* a esse novo tipo de prisão, ele que não se acostumara à da Relação, no Porto.

De repente, assim, sem mais nem menos, em obra já catalogada como de sua fase de maturidade, lá vêm outra vez aqueles ressaibos folhetinescos, cópia barata de folhetinistas ainda mais baratos. Mesmo assim, como último recurso, lança-se mão das indefectíveis explicações:

Dependendo quase exclusivamente do seu trabalho literário, não pôde nunca dar-se ao gosto de construir um romance de fôlego, torneado de caracteres e ambientes, que eliminasse os atractivos folhetinescos e a retórica sentimental.

(SARAIVA e LOPES [1978] p. 886).

Todavia, há críticos que percebem a influência folhetinesca em Camilo somente na dita primeira fase, como é o caso de Joaquim Ferreira, anteriormente referido, que afirma:

O génio de Camilo fatigou-se depressa dessa literatura híbrida, que desgostava o seu vigoroso senso crítico.

(FERREIRA [s.d.] p. 856).

Em certo sentido não seria difícil concordar com Joaquim Ferreira, principalmente no que se refere ao

«senso crítico» do escritor de Seide. Quanto a haver-se fatigado «dessa literatura híbrida», é bem possível que Joaquim Ferreira estivesse louvado nas palavras do próprio Camilo.

A bem da verdade, convém recordar também que Jacinto do Prado Coelho, em seu estudo citado anteriormente, transcreve o interessante depoimento que Camilo põe como Advertência na segunda edição de *Doze Casamentos Felizes*. Ali o diz o novelista:

Cuidou o autor que este livro, à conta de sua muito simpleza e naturalidade, desagradaria ao máximo número de pessoas, que aferem, ou dantes aferiam, o quilate duma obra de fantasia consoante os lances surpreendentes e extraordinários. Não foi assim. A época é outra, e melhor. O maravilhoso teve sua voga, seu tempo e sua catástrofe. Também o autor foi tributário da moda, quando, mais que a arte, o seduzia e subornava a glória de ser lido.

Aí estão os *Mistérios de Lisboa* e o *Livro Negro* e que tais volumes, cujas reimpressões são o proporcionado castigo de quem os fêz.  
(BRANCO [1960] p. 23).

Igualmente não será demais registrar que a introdução escrita para a novela *Anátoma*, publicada em 1851, e que de certo poderia ser entendida como uma profissão de fé do autor em relação ao romance-folhetim em voga, é o oposto a essa última parte da citada Advertência publicada em 1862. Inobstante, praticamente não foi levada em consideração pelos estudiosos e críticos da obra camiliana. A tónica, em tal

assunto, é a insistência em recorrer aos depoimentos em que Camilo renega a sua produção anterior, para cujas reedições não cessa de escrever novas Advertências e Introduções, curiosamente, sem procurar tirá-las de circulação. Afinal, *é um coitado que vive da pena...*

Com tais observações, o que se pretende afirmar é a importância de um elemento até agora pouco valorizado na produção camiliana, ou seja, o agudo senso crítico daquele autor.

E foram a revitalização do conceito de paródia, graças aos estudos relacionados à narrativa experimental, e a convicção de que a lucidez de Camilo necessariamente fora muito além do que se lhe reconhece, as responsáveis pela realização do presente estudo.

O modo como aparecem elementos paródicos nas novelas-folhetins do autor de *Anátema*, para lá da frequência com que se pode identificá-los, é demasiado significativo para tratar-se de *mera coincidência*.

Todavia, mesmo fruto do acaso, seria o suficiente para reconhecer que só os competentes são bafejados pela Sorte em seu fazer profissional.

## 2 — O ROMANCE-FOLHETIM

### 2.1 — *Redescoberta Crítica*

A força dos meios de comunicação de massa ocupa hoje a atenção de teóricos e de críticos de diversas áreas, ao mesmo tempo em que desperta o interesse de grande faixa do público.

Apoiada por uma tecnologia que não cessa de evoluir, de modo particular a televisão já se afirmou como um potente veículo de informações. Discutidíssima no campo formativo, ela tanto pode ser utilizada para auxiliar na sedimentação de elementos culturais básicos para determinado povo, como prestar-se ao solapamento dos princípios fundamentais de uma dada cultura, exercendo uma irresistível pressão sobre os consumidores da imagem, numa verdadeira acção de carácter alienador.

Sempre voltada para a consecução de seu objectivo último, qual seja o de atingir o maior número de audiência para garantir-se nesse modelo de sociedade

competitiva, os diversos canais de estações transmissoras não medem esforços para atrair o público, mantendo-o o quanto possível em sintonia.

Dessa forma, tornou-se praxe levar os programas de televisão a repetir fórmulas que já haviam obtido resultados positivos em outros meios de comunicação de massa. No Brasil, realidade da qual se pode aqui falar com maior conhecimento de causa, por vários anos a televisão foi o prolongamento das emissoras de radiodifusão.

Desde os programas humorísticos, até aos noticiários, passando por apresentações de musicais e de variedades, como as reportagens desportivas, todos, produtores, directores, apresentadores e artistas, reproduziam o já realizado nas emissoras de rádio do país (!).

Em grande voga a partir da década de Quarenta, as novelas radiofónicas não iriam ser desprezadas pela televisão, em sua busca para atrair e fixar um grande público consumidor.

Na verdade, desde seu lançamento, as novelas televisionadas foram oferecidas ao grande público nos horários mais acessíveis — que passaram a ser chamados de «horários nobres», na gíria dos profissionais desse meio. E logo elas foram transformadas em verdadeiros carros-chefes das programações locais em emissoras de televisão.

Assim, as melodramáticas novelas televisionadas tornaram-se herdeiras das novelas de rádio, como estas haviam sido as legatárias dos romances-folhetins divulgados pelos jornais desde 1836.

Então, mais de cem anos depois de haver sido lançada na França, e obedecendo ainda às mesmas

fórmulas esquemáticas, é possível verificar a significativa presença dessa narrativa fragmentada em capítulos que resiste, não só à passagem do tempo, mas, adaptando-se às situações do momento, consegue obter resultados positivos desde a forma impressa até à televisionada.

E foi graças ao excelente êxito obtido pela novela através da televisão — hoje exportada para vários países, inclusive Portugal — que o romance-folhetim voltou a ser explorado, debatido e estudado no Brasil (2).

Assim, aí estão Josué Guimarães com a novela *Dona Anja* e o estreador José Henrique Valle e Silva com o conto «Breve estória sensual de Alma Rosa dos Santos, um folhetim trágico, porém muito atual» (3), explorando os recursos da narrativa folhetinesca.

A rigor deve-se registrar o facto de que isso não acontece isoladamente no Brasil. Só no denominado «Cone Sul», o argentino Manuel Puig, bem antes dos citados autores brasileiros, já publicara *Boquitas Pintadas* em 1969, alcançando a 14.ª edição em 1974 (4).

No âmbito teórico, renomados estudiosos europeus têm publicado trabalhos de análise sobre o romance-folhetim. No Brasil, Muniz Sodré, em seu livro *Teoria da Literatura de Massa*, utiliza-se de uma expressão particularmente significativa ao falar de um «folhetim-eletrônico» (5).

Tudo isso faz com que se recupere para o acervo cultural de nossa época uma produção literária de massa, realizada na primeira metade do século XIX.

A discussão ensejada por tal redescoberta, como não poderia deixar de ser, abriu vários caminhos no

que se refere aos estudos e análises de obras escritas pelos mais afamados folhetinistas dos Oitocentos.

O crítico e teórico italiano, Umberto Eco, em seu já clássico *Apocalípticos e Integrados*, apresenta um estudo sobre a «Retórica e Ideologia em os *Mistérios de Paris* de Eugène Sue» (6).

No referido trabalho, o ensaísta discute diversos problemas em torno de um dos mais difundidos romances-folhetins franceses cujo título regista a palavra chave: mistérios.

A propósito do tema, Jacinto do Prado Coelho, citado por Túlio Ramires Ferro, refere-se aos seguintes autores que em Portugal se utilizaram da palavra «mistérios» em títulos de obras: Hermenegildo Correia: *O diabo em Lisboa ou Mistérios da Capital* (1851); Hogen: *Mistérios de Lisboa* (1854); Camilo Castelo Branco: *Mistérios de Lisboa* (1854) e *Mistérios de Fafe* (1868); Eça de Queirós e Ramalho Ortigão: *Mistério da Estrada de Sintra* (1870) (7). No Brasil, Benjamin Costallat talvez tenha sido quem mais se notabilizou ao escrever, no final da década de 1970, a série *Mistérios do Rio* publicada originariamente em folhetim do *Jornal do Brasil*, logo depois editada pela Miccolis (8).

Contudo, Eugène Sue e o romance-folhetim já haviam sido objecto de estudos anteriores ao de Umberto Eco.

Na verdade, o próprio Eco cita Edgar Allan Poe e V. Belinski, bem como Marx e Engels, dentre os autores que se preocuparam em comentar a obra de Sue, especialmente os *Mistérios de Paris* (ECO [1976] p. 188-9).

Em 1929, Nora Atkinson publica um alentado estudo sobre o autor de *Judeu Errante*, referindo-se à

origem, à estrutura e ao significado do romance-folhetim (9).

Em língua portuguesa, praticamente ainda inexistem publicações de ensaios sobre autores lusos ou brasileiros que tivessem trabalhado a partir de modelos do romance-folhetim. Não obstante, há autores e obras que seguramente seriam encarados de outra forma, se fossem submetidos a estudo a partir dos pressupostos da produção literária de massa (10).

Nesse sentido, Camilo certamente deve estar entre os que mais desafiam o interesse, visto ter produzido em grande escala naquela linha que se convencionou chamar de romance-folhetim, muito embora ele mesmo houvesse precavidamente registado na *Introdução* de sua primeira novela publicada em forma de livro:

O escritor destas coisas ainda não abriu matrícula, nem pede que o inscrevam ainda à custa de uma boa reputação de folhetinista. Se a escola, em nome do século, do futuro e da humanidade, o interrogar pela substância útil deste apontoado de palavras, o autor não lhe dá resposta alguma.

(BRANCO [1974] p. 11).

## 2.2 — *Origem e Importância*

O romance-folhetim tem sua origem na França, no alvorecer mesmo do século XIX.

Nora Atkinson, em seu *Eugène Sue et le roman-feuilleton*, diz:

A origem do folhetim remonta ao ano de 1800. É no 8 pluvioso, no VIII que encontramos pela primeira vez a expressão «*Folhetim do Jornal de Debates*». Fundado por Geoffroy, o folhetim de 1800 toma a forma de um suplemento consagrado à crítica literária e compõe-se de quatro páginas, fazendo parte da edição «in folio» do jornal (...) <sup>(11)</sup>.

A ser correcta a informação de Atkinson <sup>(12)</sup>, foi Emile de Girardin, em 1836, quem primeiro teve a ideia de publicar romances em fascículos, através do jornal *Presse*, que apareceu no 1.º de Julho daquele ano.

Em França, o romance-folhetim alcançou grande notoriedade entre os anos de 1836 e 1850. Então, renomados escritores colaboraram nos suplementos de jornais como *Siècle* e *Constitutionnel*, além dos já citados *Journal de Débats* e *Presse*.

Romancistas como Balzac, Vítor Hugo, Alexandre Dumas, pai, Alexandre Dumas, filho, Théophile Gautier, Eugène Scribe, Frédéric Soulié, Alfred de Musset, Georg Sand e o mais popular de todos os folhetinistas, Eugène Sue, publicaram inúmeras obras que permaneceram como expoentes desse género na chamada *literatura de massa*.

De França, o romance-folhetim passou às demais partes do Ocidente, cultivado sempre por grandes nomes da literatura de cada país.

O jornalismo entrara em sua fase industrial, e um público cada vez mais ávido de informações era atingido pelos inúmeros órgãos de imprensa escrita que impunha sua força irresistível.

O romance-folhetim abria aos escritores a possibilidade de atingir a um maior número de leitores; os contratos oferecidos pelos proprietários das empresas jornalísticas àqueles autores mais destacados na preferência junto ao público tornavam-se muito vantajosos.

Firmado o prestígio junto aos consumidores desse novo produto posto ao alcance de todos, o escritor podia encarar sua actividade em termos estritamente profissionais.

Passou a ser possível viver com a remuneração recebida pelo trabalho de escrever. E muitos, como Dumas, pai, souberam aproveitar muito bem os bons contratos oferecidos, percebendo quantias consideráveis <sup>(13)</sup>.

Em Portugal e no Brasil, inúmeros são os autores que se lançaram através do romance-folhetim, e muitos dos considerados importantes escritores do século passado publicaram grande parte de sua obra em suplementos e rodapés dos jornais de maior prestígio nesses países. Sem exagero, pode-se afirmar que alguns desses autores conquistaram desde logo o grande público, justamente graças ao veículos de que se utilizaram.

«Em 1843, diz Nelson Werneck Sodré, em sua *História da Literatura Brasileira*, começa a ser publicado *O Correio Mercantil*, jornal que teve papel importante na actividade literária da fase romântica» (SODRÉ [1964] p. 215). Através das páginas do referido jornal foi que apareceu pela primeira vez um dos romances mais difundidos no Brasil durante o século passado: *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antônio de Almeida» (SODRÉ [1964] p. 227).

Um marco significativo no Romantismo brasileiro, *O Guarani*, de José de Alencar, apareceu primeiro em folhetim, nas páginas do *Diário do Rio de Janeiro* (SODRÉ [1964] p. 281). E Machado de Assis, sem favor o maior dos romancistas brasileiros até hoje, publicou muitos de seus trabalhos em jornais (SODRÉ [1964] p. 311). Em Portugal, não será necessário citar outro autor, além de Camilo Castelo Branco, indubitavelmente o maior dentre todos os folhetinistas em Língua Portuguesa. Em princípio, poder-se-ia dizer com Esther de Lemos:

O folhetim é, na literatura jornalística daquele tempo, uma secção que abrange grande variedade de géneros — romance histórico ou novela sentimental, crónica de viagem, crónica de actualidades políticas, literárias, científicas e artísticas, conversa humorística e divagante com o leitor, versando assunto do dia a dia...  
(BRANCO [1966] p. 5).

Contudo, tal destaque atingiu o romance-folhetim que veio a tornar-se um verdadeiro género narrativo, estabelecendo suas características próprias.

Na verdade, muitas obras que desde a primeira edição foram impressas em livros, como *Os Miseráveis*, de Vítor Hugo, por exemplo, com propriedade são considerados como romances-folhetins, segundo a lição de Nora Atkinson (ATKINSON [1929] p. 10).

Em sua maior parte visando servir de entretenimento a um público urbano pouco exigente do ponto de vista das pretensões de refinamento cultural, o romance-folhetim é estruturalmente

simples. Com intriga bastante complicada, a fim de manter a atenção do público, ele privilegia quase sempre o mistério e o terror; as personagens são simplificadas ao máximo, restringindo-se aos tipos; há, bem destacado, o gosto pelos golpes teatrais e pelas aparições súbitas de certas personagens quase esquecidas, tanto pelo leitor, quanto pelo próprio autor; frequentes são também as interrupções em pontos críticos ou no clímax.

Já em relação aos temas, destacam-se as preocupações de carácter social, as lutas contra a opressão e a injustiça, sobressaindo, então, a figura do herói que se bate com denodo em favor das boas causas.

Também são comuns os temas didácticos e aqueles em que o homem está submetido ao destino, à necessidade.

Assim esquematizado, o romance-folhetim pode ser escrito mesmo por quem não possua as mínimas qualidades artísticas e não tenha as mínimas pretensões literárias, produzindo somente para atender ao consumo, ou para melhorar suas condições de sobrevivência, como se diz a respeito de Aluísio Azevedo:

...e elabora-os sob a pressão da necessidade, passando do folhetim romântico mais vadio aos livros em que capricha na feitura e em que se realiza. Confessa, em documentos íntimos, o drama de subsistência que o força a compor *Mistérios da Tijuca*, quando desejaria escrever os grandes romances...

(SODRÉ [1964] p. 390).

Como é fácil observar pelos comentários anotados até aqui, os *mistérios* deviam ter o condão de resolver quaisquer problemas pecuniários, pois certamente havia considerável público disposto a mergulhar nos domínios de uma realidade que lhe era desconhecida e que exercia um irresistível fascínio.

De igual modo, é simples notar como e quanto o folhetim foi acusado pelo achatamento da literatura estabelecida até então; as palavras de um Werneck Sodré, historiador da literatura e crítico considerado, tido como bastante receptivo às manifestações de uma contra-cultura, são por demais eloquentes e significativas, nesse sentido, uma vez que ele chega a ponto de falar em «folhetim romântico mais *vadio*» (SODRÉ [1964] p.390 — destaque nosso). Implícita também, nas palavras do referido estudioso, a pouca consideração pelo *folhetim*.

Entretanto, hoje já não se pode duvidar de que o romance-folhetim foi o maior responsável pela popularização da literatura como tal. Igualmente é preciso reconhecer que a partir de sua produção foi possível ao autor conseguir o auto-sustento, sem depender de mecenas. Em uma palavra, com o advento do romance-folhetim e sua afirmação junto ao grande público, a literatura perdeu seus ares aristocráticos, e o autor passou a ter a possibilidade de ser um profissional das letras.

No caso específico de Camilo Castelo Branco, ele mesmo sempre fez questão de sublinhar sua condição de profissional da literatura, embora correndo o risco de escandalizar as pessoas para quem a actividade de

elaboração criadora, mormente no domínio das artes, tem de preservar uma certa aura sublime.

Duas passagens breves ilustrarão o modo como a consciência profissional de Camilo tem sido entendida.

Diz Esther de Lemos:

É sem dúvida uma das notas mais curiosas deste livro a atitude assumida por Camilo, ao desnudar-se voluntariamente para se mostrar na frieza calculista do *profissional*, e até do *comerciante das letras*.

(BRANCO [1966] p. 29-grifos nossos).

Fernando Castelo-Branco anota:

...não devemos esquecer que a novela camiliana apresenta numerosos casos de romances que continuam outros romances, o que é excepcional no panorama da ficção portuguesa do século passado. Esta posição excepcional e sua *situação de escritor vivendo da pena*, acrescidas ambas de incontestável recomendação económica que possuíam os romances que continuavam outros romances, representavam coincidência que não podemos considerar meramente ocasional e que, pelo contrário, *se nos afigura como muito provavelmente significativa*.

(BRANCO [1967] p. 11-grifos nossos).

No comentário de Esther de Lemos, as passagens que foram destacadas são mostras eloquentes a respeito da maneira de encarar um escritor que

assumisse a desacralização da sua *arte*, mercantilizandoo. *Frieza calculista e comerciantes das letras* são expressões que falam por si sobre o estatuto do artista, maculado sumamente por Camilo.

Já Fernando Castelo-Branco fere a tecla tantas vezes batida do escritor em situação pecuniária miserável e que produz com o único objectivo de arranjar uns vinténs para a refeição seguinte dos seus, já tão desacostumados ao comer quotidiano. Como tal, precisa escrever apenas o que lhe renda algum dinheiro, deixando sempre por elaborar a obra-prima, para a qual seu génio havia sido criado. E, ainda nesses casos, escrevendo somente após as convenientes pesquisas de mercado, a fim de não se equivocar na tendência registada pela velha lei da procura e da oferta.

Se isso de necessitar escrever para garantir o sustento abatia e mortificava tanto a Camilo, como em algumas passagens o próprio romancista regista (sendo impossível, porém, saber até onde teria ido sua *sinceridade* ou seu *espírito irónico*), submetendo-o a uma vida de marginal da Arte, a ponto de tolher nele as faculdades mentais ou capacidade crítica, é algo que causa certa surpresa, quando se submetem suas narrativas folhetinescas a uma análise a partir dos conceitos da paródia. Contudo, sejam ou não uma realidade a sério para Camilo os conflitos morais com que se teria debatido pela necessidade de produzir tais novelas, o facto concreto é que o romance-folhetim tornou-se um divisor de épocas para a produção literária ocidental, e Camilo Castelo Branco encarnou magistralmente essa realidade nova para a literatura em Língua Portuguesa.

### 2.3 — *Reacção Contrária e Posição de Camilo Castelo Branco*

O próprio interesse em atingir um grande público ainda de pouca instrução, em sua maioria, obrigou a uma espécie de achatamento da qualidade literária do romance.

Ademais, o facto de o romance tomar certa aparência democrática e de se tornar um instrumento de propaganda socialista, a par das mínimas qualificações de muitos de seus autores, fez com que várias vozes se levantassem contra as concessões feitas à popularização da literatura, como se aquilo, afinal, pudesse ser um facto reversível pelo simples desejo de alguém ou mesmo de algum grupo.

Em França, Sirtema de Grovestins, citado por Nora Atkinson, em seu *Eugène Sue et le Roman-Feuilleton*, afirma:

O Senhor de Girardin (...)

Ele transtornou não somente a imprensa política, mas a livraria e a literatura. É um efeito imenso produzido por um insignificante pensamento: ... a especulação<sup>(14)</sup>.

Sem dúvida, a mudança fora muito rápida. De um momento para outro o sistema perdera o controle sobre as produções literárias. As mudanças sociais a partir da Revolução Francesa, embora houvessem ficado mais na superfície, seriam irreversíveis. E a

literatura já não seria a mesma, por mais controvérsias que pudesse suscitar.

Acabada a necessidade de haver o mecenas, percebendo a possibilidade de atingir sua independência financeira através do produto de seu talento, o escritor pode evitar a censura implícita existente, decretada por sua condição anterior, quando vivia da protecção e benefício de alguns aristocratas dispostos a sustentar as artes.

Livre do compromisso para com um protector, foi possível ao escritor aventurar-se pelos temas que mais poderiam agradar ao numeroso público consumidor que ele pretendia atingir e a quem via como seu único patrão.

Através dos jornais chegava-se ao público e podia-se trocar de companhia jornalística, desde que não se concordasse com as directrizes editoriais, mantendo-se o autor fiel a seus princípios, caso típico de José de Alencar ao deixar o *Correio Mercantil* «por sentir o desgosto e mesmo a censura da direcção do jornal, ligada aos latifundiários da província do Rio de Janeiro, ante os seus pontos de vista quanto ao jogo da Bôlsa de títulos», segundo Nelson Werneck Sodré (SODRÉ [1964], p. 289).

Desse modo, com maior ou menor propriedade, os autores ocupam-se de assuntos nunca antes abordados pelas produções tidas como verdadeiramente literárias: as mazelas sociais, causadas pela espoliação e pelas injustiças, e os anseios de redenção popular, tão ao gosto das pregações ideológicas em grande voga a partir da Revolução Francesa.

Todavia, a nova realidade trouxe o problema que só os mais capazes puderam resolver. Na verdade, a par

do interesse em conquistar um público numeroso e heterogéneo quanto às aspirações e formação, permanecia o desafio de não perder aquele já afeito à leitura e, por isso, de gosto já requintado. O fundamento, então, seria atrair os leitores em potencial, principalmente os pertencentes à burguesia em ascensão, sem perder os remanescentes da aristocracia, inclusive os decadentes.

No tocante aos autores, é preciso considerar que a mudança afectou-os de modo particular. Assim, se alguns se sentiram logo à vontade com os rumos tornados pela literatura, nesse posicionamento francamente popular, tratando das questões sociais mais angustiantes de modo doutrinário, impelidos por uma formação ideológica, outros viram-se constrangidos a aderir à nova realidade, até por mera questão de sobrevivência como escritores e/ou como pessoas.

De modo semelhante, as mutações ocorridas na área da literatura nos princípios do século XIX obrigaram o autor a posicionar-se face às conjunturas do momento, isto é, muitos levavam a sério as proposições que apresentavam em seus «romances de tese»; outros, contudo, procuraram posicionar-se criticamente face aos modelos em voga. Entre os últimos, em Portugal, sobressai a figura de Camilo Castelo Branco.

De facto, será fácil verificar a justeza da afirmação, bastando para isso ler o que está registado na Introdução da novela *Anátoma*, publicada em 1851:

Não queremos enviesar apontados de palavras eufónicas ao avelhado véu de mistérios

com que por aí se enroupa o romance chamado de época. (...)

Popularizada a literatura, era necessário despojá-la das alfaias graves e sinceras da ciência, trazê-la da profundidade da erudição à superfície das inteligências vulgares, e vesti-la no maravilhoso surpreendedor, já que o lógico verosímil é repellido da biblioteca burguesa e do artista. (...) O estilo devia ser exagerado como o pensamento: quimérico, híbrido e mentiroso como todas as teorias, criadas no caos de todas as práticas.

(BRANCO [1974] p. 9; 10-1).

Ora, tais colocações feitas pelo fecundo novelista bem demonstram sua posição face ao romance-folhetim, aquele escrito para agradar ou ensinar à plebe, desconsiderando as máximas aspirações das camadas mais cultas e eruditas.

Jacinto do Prado Coelho afirma enfaticamente:

...O seu feitio de orgulhosa independência leva-o a marear uma posição inteiramente pessoal, acima (julga ele) das tendências de escola. Desde o começo, foi um reaccionário: no prefácio do *Anátoma*, já acusava os males de que enfermava a literatura romântica então na moda...

(COELHO [1946] p. 403).

Da observação feita pelo ilustre mestre, pode-se discordar em relação à passagem colocada entre parêntesis.

É fácil perceber que Camilo opõe-se de modo franco e directo àquela expressão literária a que chamava «palpitações de actualidade» (BRANCO [1974] p. 10). Assim sendo, sua novela de estreia, entendida além de sua aparência, pretende ser um verdadeiro libelo, constituindo-se em *anátema* ao que o autor considera como o apoucado romance-folhetim produzido em França e aquele que aparece como mera cópia dos modelos oriundos de Paris.

Todavia, certamente Camilo já percebera a importância que adquirira a popularização da literatura. Assim, a única maneira de manter-se como escritor e fazer frente àquela espécie de narrativa seria utilizar-se das técnicas e não assumir as posições teóricas, ou seja, manter uma atitude crítica constante de modo subtil ou declarado.

E para isso recorreu à paródia como forma de executar a necessária antropofagia cultural, aquela que lhe possibilitasse extrair do modelo em voga o que lhe parecia conveniente para criar um tipo definido de novela-folhetim portuguesa.

Jacinto do Prado Coelho percebeu claramente o propósito de Camilo ao elaborar o seu trabalho novelístico como paródia. No entanto, nem pode surpreender que alguém perceba tal intenção, tal o modo como está explícita no texto camiliano. Contudo, o crítico português, pelo que se depreende de seu texto, não concorda com o romancista, mormente com os ares de superioridade que julga ler nas palavras da Introdução escrita para *Anátema*. Rererindo-se a tal novela, diz Prado Coelho:

Tentando um juízo de conjunto, direi que o *Anátema* marca um surpreendente progresso em relação aos anteriores esboços de novelas: maior fôlego, mais habilidade na composição, linguagem menos imprecisa e mais dúctil. Desta vez, Camilo defende-se pela ironia dos exageros romanescos em que caíra: os sentimentos continuam a ser excessivos, as falas enfáticas, o enredo melodramático; mas o autor parece não tomar tudo isso muito a sério, e o leitor hesita em troçar com receio de ter sido troçado. Colocar um galã numa capoeira, por exemplo, não é realmente muito próprio duma nobre novela passional. A intenção de fazer uma paródia ao romance romântico, que recorria ao «maravilhoso surpreendedor», explorava sempre a história duns «amores urgentes e lamentosos» e usava uma linguagem pomposa e extravagante, cheia de *abs!* e *obs!*, adivinha-se desde o prefácio. Daí a mistura, aparentemente inábil, de cenas grotescas e de episódios de alto coturno. A atitude que Camilo adoptou deu-lhe maior liberdade de movimentos, permitiu-lhe servir-se de *clichés* sem os quais não podia ainda passar, habilitou-o a escrever de vento em popa a sua novela sem grandes preocupações de verosimilhança, e ficar, depois de tudo isto, na posição de quem supera a própria obra. (COELHO [1946] p. 212).

Respeitando o ponto de vista do renomado estudioso, referendado, de resto, na segunda edição, refundida e aumentada, posta à venda em 1983, pode-

se discordar de sua opinião justamente no que se refere ao facto de Camilo ainda não se poder ver livre dos «clichés». Se há intenção de parodiar, e o crítico anota tal facto, é fora de dúvida que tais «clichés» precisariam ser utilizados, pois sobre eles é que a paródia deveria ser montada. Afinal, são os ditos «clichés», de que fala Prado Coelho, os suportes do romance-folhetim em voga que o novelista português procura ridicularizar.

### 3 — PARÓDIA: A LITERATURA EXPERIMENTAL FACE À LITERATURA TRADICIONAL

A preocupação actual, referente à influência dos temas entre os mais diversos textos ou entre as partes de um mesmo texto, foi a responsável pela importância que a paródia veio a adquirir nos últimos anos no terreno dos estudos teóricos sobre o fenómeno literário. A par de tal preocupação, igualmente importante foi a discussão que se tem realizado em torno dos problemas da formação cultural e do intercâmbio que as diferentes culturas estabelecem entre si.

Definida originariamente como a imitação burlesca de um canto sério e conhecido, a paródia ganha hoje uma outra dimensão, à medida que passa a ser vista como um fenómeno muito mais abrangente no plano da criação literária.

Na verdade, para além da troça inconsequente, a paródia passa a ser compreendida como uma realização cujo propósito mais destacado é o do compromisso para com uma determinada realidade cultural, claramente delimitada.

Se for aceite que para toda a narrativa existe no mínimo um texto que funciona como seu referente, este, no caso específico da paródia, deve estar bem marcado. Ocorre que, para obedecer à sua própria definição radical, ela reflecte outro texto, seja invertendo-lhe o sentido de origem, seja prolongando o sentido do modelo.

Porém, de um ou de outro modo, é fácil perceber na paródia uma finalidade exclusivamente literária, dada sua função crítica.

Na verdade, a paródia propõe-se criar textos a partir de textos velhos, ou anteriores. Só por isso já exerce com bastante vigor uma função marcadamente crítica.

Explica-se: ao remeter a outro ou outros textos, recorda constantemente o carácter literário da leitura proposta. Assim, sua função especular é exercida no momento em que, ao reproduzir o modelo, inverte-lhe a imagem, podendo distorcê-la ou deformá-la com maior ou menor intensidade; como prolongamento, ela se propõe aprofundar determinados aspectos abordados pelo modelo.

Em uma relação inevitável com a literatura tradicional, a paródia insiste em lembrar constantemente ao leitor o carácter ficcional da narrativa; aquela, ao contrário, empenha-se no sentido de envolver o leitor, para inseri-lo no mundo da narrativa, naquela realidade palpitante de vida autónoma e própria, como se pretende.

Assim, enquanto a literatura experimental luta para manter o leitor a uma respeitável distância do texto, incitando-o a assumir uma postura crítica face à

narrativa, a literatura tradicional esmera-se para dar ao consumidor um produto acabado.

Ora, por ser eminentemente crítica, então, é que a paródia se apresenta como uma das soluções possíveis para a devida assimilação das culturas estrangeiras em relação àquela onde está inscrita.

Com seu poder de carnavalização, ela tem a força necessária e suficiente para exorcizar os fantasmas do colonialismo cultural que sistematicamente incomoda e preocupa os intelectuais de todos os lugares periféricos relativamente aos centros irradiadores — Paris, de modo particular, nesses últimos dois séculos, em termos de cultura ocidental.

Sabe-se perfeitamente que uma cultura não se faz sozinha.

De facto, é impossível recusar-se as contribuições que sempre existiram entre os povos. Entretanto, é preciso estar atento para encontrar os modos mais convenientes de assimilar tais contribuições, pois caso contrário, corre-se o grave risco de ser dominado, parcial ou totalmente, pela força da cultura alienígena.

Dentre as maneiras mais eficazes para processar-se a devida assimilação cultural, a paródia ocupa lugar destacado. Entendida como uma das modalidades possíveis no universo da chamada literatura experimental, ela favorece a apropriação dos princípios culturais estrangeiros, transformando-os e adaptando-os, para integrá-los.

Comendo e digerindo os modelos alheios, a paródia afirma-se como um instrumento capaz de favorecer a execução da antropofagia cultural. Pela carnavalização que realiza, assegura a integração de elementos novos, necessários às mudanças internas de sua própria

cultura; nem por isso, contudo, deixa de preservar o autóctone.

Opondo-se à literatura tradicional, aqui entendida como aquela actividade reduplicadora de fórmulas, sem o mínimo propósito de criticá-las, a literatura experimental torna-se um veículo inestimável de questionamento, capaz de propor a discussão e de julgar os modelos em voga, exercitando-se numa actividade de todo criadora.

Justamente a partir de tais pressupostos, torna-se interessante verificar o quanto os grandes mestres se utilizaram da paródia, melhor contribuindo para a transformação e permanência de suas respectivas culturas.

A obra de Camilo Castelo Branco, mesmo aquela em que se destaca sua evolução literária, tem sido entendida, via de regra, como inscrita dentro do que se conceitua como literatura tradicional.

Na verdade, embora haja o registo de uma contribuição de Camilo ao fazer literário em Língua Portuguesa e o testemunho da admiração que por ele nutriram não só leitores anónimos, como intelectuais renomados do porte de um Miguel de Unamuno e de um Monteiro Lobato, para citar apenas não-portugueses, Camilo não é tido como um introdutor de rupturas significativas na técnica ou nos conteúdos da narrativa, como Eça de Queirós, por exemplo.

É certo que Fidelino de Figueiredo, em sua *História da Literatura Romântica*, citado por Dinah Sonia Renault Pinto, chega a destacar a importância do autor de *Amor de Perdição* para o que chama «a depuração do romance romanesco e sentimental», reconhecendo-lhe, por isso, a condição de verdadeiro «criador» (PINTO

[1964] p. 226). E nesse sentido a maioria certamente concorda com o grande mestre, como é possível notar.

Não obstante, o que invariavelmente se vê sublinhado por parte de seus comentadores é aquele misto de surpresa e de censura perante a prolífica capacidade de produção do narrador, com o registo velado ou explícito sobre a discutível qualidade de grande parte daquilo que o autor publicou. Em relação à referida obra camiliana, como é notório, as Histórias da Literatura Portuguesa registam a divisão em duas partes: fase do «aprendizado» e da «maturidade», esta compreendida pelos períodos em que trabalha a chamada *Novela Passional* e os quatro últimos romances de sua produção, onde aparece não mais como autor ligado ao Romantismo (ou Ultra-Romantismo, como querem alguns), mas já se exercitando no terreno da *Novela Naturalista*.

Aliás, mesmo de passagem convém lembrar que esta é vista mais como o resultado de um equívoco que deu certo, ou uma intenção que lhe saiu às avessas. Em «Raízes e sentido da obra camiliana», diz Jacinto do Prado Coelho:

...Depois, vendo-se em perigo, Camilo escolhe a tática da *charge*, fazendo caricatura de temas, técnica e linguagem de Eça e discípulo (*Eusébio Macário*, 1879, *Corja*, 1880). Finalmente, superando a atitude polemística, escreve duas novelas — as últimas — que mostram já uma assimilação *a sério* dos processos e do estilo da escola triunfante... (BRANCO [1960] p. 24-5).

E, coincidência ou não, sua produção literária pertencente à dita primeira fase é vista de modo mais ou menos semelhante. Suas novelas resumir-se-iam a trabalho sobre modelos alheios que imita o melhor que lhe é *possível*, sem sequer discuti-los ou analisá-los. Desse modo, fica o consenso de que elas carecem de um valor positivo, pois não passam de narrativas destinadas ao consumo fácil de uma burguesia sedentária e estupidificada, mas com o espírito, se for possível, ávido por mergulhar em mundos onde sobejam a acção complicada e o lance teatral impressionante.

Aliás, essa burguesia, onde o «brasileiro» ocupa lugar de destaque, é bem representada pela mulher a quem se abriu a possibilidade de alfabetização e que, contudo, não tinha a menor capacidade para dedicar-se a reflexões dignas de tal nome, como insinua alguns críticos de *gênio marialva*.

Outrossim, segundo juízo de ilustres estudiosos, Camilo jamais conseguiria livrar-se, como escritor, do que há de pior em suas narrativas daquela fase. Em *História da Literatura Portuguesa*, de António José Saraiva e Óscar Lopes, lê-se:

É ainda de notar que muitos dos elementos inferiores da sua iniciação novelística se mantêm, mesmo esbatidos, e sobretudo nesta ou naquela série que a especulação editorial do livro e do folhetim exigem.

(SARAIVA e LOPES [1978] p. 891).

Registo mais ou menos semelhante é feito por Jacinto do Prado Coelho:

Na vastíssima obra de Camilo, encarada segundo uma perspectiva diacrônica, não se observa progressão contínua: depois de uma obra-prima vem uma novela secundária; na mesma novela alternam, por vêzes, a elevada poesia e o romanesco fácil; a uma que marca um passo a frente no caminho da naturalidade segue-se uma história folhetinesca, onde se aplicam receitas demasiado conhecidas. (BRANCO [1960] p. 22).

Com o período da «evolução literária», como diz Prado Coelho (BRANCO [1960] p. 22), é que Camilo passaria a produzir material de maior profundidade; todavia, ainda será facilmente perceptível o modelo que busca imitar. Se na primeira fase os autores são Vítor Hugo, Soulié, Eugène Sue, na fase seguinte o grande mestre será Balzac.

E Jacinto do Prado Coelho, citado anteriormente, não esquece de registar:

Tornou-se corrente, no século XIX, a designação de «Balzac português» aplicada a Camilo — designação que decerto o próprio novelista acharia justificada. A devoção de Alberto Pimentel vê em Camilo um Balzac melhorado, pela «observação de costumes» isenta de prolixidade descritiva e servida por um estilo fluente, preciso. (BRANCO [1960] p. 23).

Não será demasiado afirmar que a leitura desse breve trecho exige uma ou duas considerações.

Primeiramente, a designação, *de per sí*, implica um consenso, segundo o qual Camilo produz uma obra a partir do modelo balzaquiano; de igual modo, facilmente subentendível aflora o juízo do crítico Jacinto do Prado Coelho de que há, por parte do novelista português, o propósito de ater-se ao modelo escolhido; finalmente, a palavra de Alberto Pimentel, que emite opinião judicativa, capaz de satisfazer aquela pretensão que provavelmente Camilo poderia ter tido: a de superar seu mestre.

De certo, Jacinto do Prado Coelho ameniza o parecer de Alberto Pimentel, referindo-se à devoção deste por Camilo.

Todavia, o fundamental é o que permanece de comum entre as colocações dos citados críticos: o autor de *Amor de Perdição* segue o modelo da narrativa de Balzac em sua fase de afirmação, como seguira a de outros autores franceses no período de aprendizagem.

Melhorara, segundo os comentadores, a qualidade e o bom gosto do imitador no concernente às técnicas e ao modelo escolhido. A capacidade criadora permanecera inalterada: reproduzir, adaptando os temas a «uma visão mais pessoal e mais próxima da verdade humana» (BRANCO [1960] p. 23).

Ora, o imitar por imitar, em qualquer circunstância, e não importando a quem envolva, será sempre muito mesquinho.

E, de facto, não se percebem nas opiniões emitidas por historiadores e por críticos quaisquer referências significativas sobre a importância positiva que a paródia teria tido para Camilo Castelo Branco. Pelo

contrário, o que se diz sobre o assunto sempre aparece como índice de sua má qualidade.

E mesmo de passagem cabe o registo de que são escassas as menções a respeito do sentido paródico na estrutura da obra camiliana. Uma passagem já citada, feita por Jacinto do Prado Coelho a respeito da paródia em *Anátema*, sendo as demais referências feitas sobre a narrativa realista ou naturalista.

Assim, é comum ler-se:

Tudo isso revela, apesar da intenção parodística, uma extraordinária plasticidade literária, e uma capacidade, já tardiamente exercitada, de construir o romance realista.

(SARAIVA & LOPES [1978] p. 895).

Registo mais ou menos semelhante encontra-se em «Raízes e sentido da obra camiliana», de Jacinto do Prado Coelho:

Depois, vendo-se em perigo, Camilo escolhe a tática de *charge*, fazendo caricatura de temas, técnica e linguagem de Eça e discípulos (*Eusébio Macário*, 1879, *Corja*, 1880). Finalmente, superando a atitude polemística, escreve duas novelas — as últimas — que mostram já uma assimilação a sério dos processos e dos estilos da escola triunfante, uma conciliação das injunções do temperamento com aspectos positivos do naturalismo-impressionismo: *A Brasileira de Prazins* (1882), *Vulcões de Lama* (1886).

(BRANCO [1960] p. 24-5).

E o mesmo Prado Coelho anota adiante:

E o *Eusébio Macário*, parodiando Zola, é a «história natural e social duma família no tempo dos Cabrais».  
(BRANCO [1960] p. 62).

O registo torna-se importante, na medida em que se relacionam as duas observações do crítico transcritas anteriormente sobre a «tática da *charge*» e a assimilação «a sério».

Não obstante, a paródia é um dos elementos mais importantes no fazer literário de Camilo e é através desse processo que ele traz à Literatura Portuguesa sua inestimável contribuição.

Na verdade, *Anátoma*, *Mistérios de Lisboa* e *Mistérios de Fafe*, além de outros, antecipam em muito o *Eusébio Macário* e *Corja*, no que diz respeito à criatividade que se manifesta na sua evolução como narrador. Naquelas novelas, os recursos paródicos usados são inúmeros e dos mais variados tipos, explicitando sobejamente as rupturas que existem entre o romance-folhetim que tomam por modelo e a recriação realizada.

E é assim que contribuem para que a Literatura Portuguesa possa realizar seu próprio modelo folhetinesco, como realmente veio a acontecer.

Não se põe em dúvida o facto de que, no plano cultural, Camilo deve muito aos modelos franceses; contudo, o romance-folhetim, ou melhor dito, a novela-folhetim camiliana possui marcas peculiares que são fáceis de reconhecer e que tornam única sua narrativa folhetinesca, uma criação que nada fica a

dever àquela outra parte de sua obra aceita como de grande qualidade.

Acontece unicamente que a sua novela-folhetim necessita ser vista como um todo que mantém uma individualidade fortemente marcada.

Desde o próprio título, umas, pelo conteúdo, outras, as novelas-folhetins de Camilo não se submetem à mera cópia dos modelos franceses; muito pelo contrário, pela ficção narrativa que indiciam com insistência, elas possibilitam o exercício da função crítica no universo do discurso literário português.

E, como literatura experimental, provocam o debate sobre o universo cultural no âmbito do próprio idioma luso, criando o espaço necessário para afirmarem-se como produção conseqüente de valor inestimável, não só em relação à obra camiliana em si, mas, ao confirmar o gênio criador do fecundo novelista, afirmar a própria narrativa portuguesa que se transforma, para conservar sua identidade.

4 — *Anátema, Mistérios de Lisboa, Livro Negro de Padre Diniz e Mistérios de Fafe:*  
PRESENÇA DA PARÓDIA FACE  
AOS MODELOS DO ROMANCE-FOLHETIM

A obra literária de Camilo Castelo Branco, via de regra, é entendida como uma produção pertencente àquela linha do romance tradicional em que a preocupação do escritor se concentra em reproduzir no mundo da narrativa um tipo de realidade verosímil indiscutível.

Outro aspecto que se destaca sobretudo em relação a Camilo Castelo Branco é a insistência com que a crítica se refere à sua vasta produção literária, sublinhando o facto de que o escritor precisava produzir para prover a própria subsistência e a de seus familiares, como se isso fosse um facto altamente prejudicial a seu trabalho, já para não dizer recriminável sob vários pontos de vista.

De facto, não é raro deparar-se o leitor com depoimentos segundo os quais a obra de Camilo carece de melhor qualidade por ver-se o autor premido pelas

necessidades materiais e, desse modo, não poder dedicar tempo suficiente à depuração de seus livros.

Em passagem digna de registo para perceber-se até onde se tem chegado em relação a Camilo, nesse assunto, veja-se o que diz Paulo de Castro:

As suas páginas não são formosas à maneira do Eça, nem tôdas trabalhadas com esmêro. *Há imensas banalidades apenas suportáveis em atenção ao nome do autor*, mas quando a nossa benevolência parece esgotada, surge a presença física do gênio: é o intróito de Maria Moisés, a morte do lóbo, a figura de D. Ana Quitéria da Chaga do Lado, a morte de Zeferino, a descrição de uma cabana de camponeses nas Alturas de Barroso.

*Por isso, Camilo, é, por excelência, um autor de antologia.*

(CASTRO [1961] p. 9 — itálicos nossos).

Tal opinião crítica, exposta com tanta sem cerimónia em uma colecção que, no dizer de Ribeiro Couto, «será sem dúvida um monumento de primeira grandeza na cultura literária dos países de língua portuguesa» <sup>(15)</sup>, apoia-se, é de se acreditar, em depoimentos como o de Teófilo Braga sobre a «proletarização literária do gênio de Camilo», como registam Saraiva e Lopes em sua *História da Literatura Portuguesa* (SARAIVA & LOPES [1978] p. 886).

Não obstante, o que particularmente chama a atenção é o facto de passar quase despercebida a intensa carga crítica que não só subjaz, mas emerge de diferentes maneiras nos textos camilianos, estribados,

no mais das vezes, nos recursos facultados pela paródia.

É bem verdade que Esther de Lemos, em Nota Preliminar a *Vinte Horas de Liteira*, edição de A. M. Pereira de 1966, regista com certa propriedade:

Além dos temas, outro objecto de análise crítica é a própria técnica da narração.

Neste domínio, também o autor reconhece os pecados de sua época, pecados em que ele próprio muitas vezes incorrera, mas dos quais se remia por esta denúncia que o revela perfeito senhor do artificios — enhor para o utilizar e senhor para o desdenhar.

(BRANCO [1966] p. 22).

E mais adiante:

A paródia deliciosa do estilo romântico que se esboça nos «Perceijos de Baltar» é mais um documento de quanto o autor era sensível aos tons, aos gostos, e aos ridículos de qualquer maneirismo. Desta vez o alvo é a literatura tétrica e melodramática, que fizera fortuna no apogeu do Ultra-Romantismo.

(BRANCO [1966] p. 31).

Contudo, convém prestar atenção para o ponto de vista sob o qual a estudiosa analisa o livro em questão.

Ela não o vê como uma narrativa romanesca propriamente dita, a julgar pelo registo que faz logo na introdução de seu estudo, onde diz:

O folhetim é, na literatura jornalística daquele tempo, uma secção que abrange grande variedade de géneros — romance histórico ou novela sentimental, crónica de viagem, crónica de actualidades políticas, literárias, científicas e artísticas, conversa humorística e divagante com o leitor, versando sobre assunto do dia a dia... (BRANCO [1966] p. 5).

Ora, o que ela diz refere-se àquele tipo de folhetim surgido em França pela altura dos 1800. Mas esse não é positivamente o «romance-folhetim».

E o *Vinte Horas de Liteira*, de facto, caracteriza-se mais como uma crónica literária em forma de ficção, sendo seu conteúdo, em diversas passagens, o do ensaio crítico.

Assim, afora os registos de que as primeiras novelas camilianas são inspiradas no romance-folhetim francês, e generalidades semelhantes, pouco é dito.

Em relação ao modo como teriam sido recebidas as novelas de Camilo pelo público contemporâneo seu, as afirmações são as mais díspares possíveis, o que, afinal, por se tratar de quem se trata, talvez não deva mesmo surpreender.

Críticos coevos do discutidíssimo escritor manifestam as opiniões mais diversas; não é raro um mesmo crítico apontar-lhe vários defeitos, escrevendo mais tarde sobre as excelências... da mesma obra!

Camilo Castelo Branco, no prefácio da segunda edição de *Anátoma*, publicada em 1858, esclarece:

Este romance foi, há oito anos, a estreia do autor. Ele mesmo considera-o agora uma

tentativa que a crítica tolerante aceitou. Os merecimentos que ela então lhe viu, talvez, hoje, lhos acoime como faltas. (...)

O livro reimprime-se com algumas emendas, e reimprime-se porque a primeira edição está consumida.

(BRANCO [1974] p. 7).

Em seu alentado e já clássico *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana*, Jacinto do Prado Coelho anota judiciosamente o que teria ocorrido, quando do lançamento da novela em pauta:

Quando se publicou em volume, em 1851, o *Anátema* não passou despercebido. «Apareceu então em Lisboa (diz Júlio César Machado em *Cláudio*) um poeta, um prosador, um *diabo* como diz Heine de Proudhon, que com uma simples poesia, «A harpa do céptico», produziu uma impressão profunda, e ganhou desde logo as atenções para um romance que se publicava na *Semana: Anátema*. Em 1854, o mesmo crítico alargava-se sobre a obra, cujos defeitos apontava: «A mestria de toques dos primeiros capítulos desvanece-se depois, e parece que o fito de formar um grande volume obrigou o autor a ser prolixo. O diário de D. António Bacelar é quase tão fastidioso como o *Diário do Governo...*»

Mas ia acrescentando: «Se o estilo faz a obra, o romance *Anátema* há-de viver. Há ali páginas e páginas duma eloquência enérgica e cintilante». No ano seguinte, recordava, pensando nos

folhetins d'*A Semana*: «O romance era excelente, e o romance agradou. O autor era pouco conhecido em Lisboa, e todavia popularizou-se. (...)

Entretanto, Sampaio (Bruno), n'*A Geração Nova*, página 35, afirma que a novela deparou com uma «hostilidade geral». (COELHO [1946] p. 212-3).

O crítico Paulo de Castro, porém, dá como caso encerrado a receptividade que essa primeira novela de Camilo teria conhecido, dizendo:

Em começo de 1850 Camilo inicia a primeira grande novela, o «*Anátema*» (título sugerido, ao que parece, pela leitura de «*Notre Dames*»). (...)

A novela foi mal recebida. (CASTRO [1961] p. 12-3).

Ora, mesmo deixando-se de lado o debate sobre a quem assistiria a razão neste caso específico, o certo é que *Anátema* conheceu várias edições ainda em vida de seu autor, facto significativo, pois demonstra que o público manteve sempre um certo interesse por essa novela que nunca foi da predilecção da crítica literária, pelo que é dado observar.

E o mesmo poderia ser dito, aliás, de toda a chamada novela-folhetim de Camilo.

Entretanto, o estudo das técnicas utilizadas por Camilo e o confronto com os modelos em que aparentemente se inspiram suas novelas permitem dizer que há preocupações bem mais consistentes do que aquelas, tantas vezes apontadas, de reproduzir para

agradar às exigências da moda, juízos que o próprio autor de *O Regicida* provocou ou autorizou, à sua maneira.

Fora de dúvida, porém, é a crítica feita aos modelos de que se teria utilizado. Isso torna-se possível demonstrar através da análise e da interpretação das novelas camilianas em relação aos romances-folhetins que lhes serviram de modelo.

#### 4.1 — *Funções Críticas: elementos tradicionais e experimentais na construção da novela-folhetim camiliana*

Nas novelas-folhetins de Camilo Castelo Branco avultam factores carregados de propósitos críticos que ficam bem evidentes. Tais factores são os responsáveis pela feição peculiar de que se reveste este tipo de narrativa camiliana e a torna *sui-generis* no panorama literário de Língua Portuguesa, garantindo-lhe um papel pioneiro, embora não devidamente reconhecido, menos pelo público que obrigou o aparecimento de diversas edições dessas novelas, mas pela crítica especializada que, ou não se refere a elas, ou o faz de maneira depreciativa.

A análise dos textos revela de modo bem destacado pelo menos três factores que manifestam em potencial as funções críticas a elas reservadas.

Sem pretender hierarquização de nenhuma espécie, tais factores são os elementos que chamamos pré-textuais e textuais, formando um bloco, o narrador e narratário constituindo os outros dois corpos.

Em separado, como se pretende estudá-los aqui, ou em conjunto, eles asseguram à narrativa folhetinesca

camiliana sua capacidade de parodiar os textos que lhe servem de modelo, invertendo-lhes o sentido ou prolongando-os, simplesmente, exercendo sempre uma função transformadora — e altamente criativa.

#### 4.1.1 — Elementos pré-textuais e textuais

Dentre os elementos pré-textuais aparecem os «Prefácios», as «Introduções», os «Avisos» e as «Advertências», em que Camilo não se distinguiu pela parcimónia.

Uma breve passagem pela vasta produção ficcional camiliana logo evidencia o quanto aquele escritor se preocupou em aproveitar a oportunidade que lhe oferecia uma nova edição de qualquer de suas novelas para dirigir-se ao público, tecendo considerações sobre o fazer literário estrangeiro e português da época, sem deixar de referir-se ao seu próprio. Isso, evidentemente, sem levar em conta se aproveitara ou não espaço semelhante já na primeira edição.

É o teor desses comentários, que ele faz quase sempre de modo franco e directo, pontilhado muitas vezes de tons irónicos e mesmo sarcásticos, o elemento que primeiro fala ao leitor, preparando-lhe o espírito para, de maneira conveniente, acompanhar os sucessos que a prolífica imaginação do autor elaborou para o trecho da novela.

Semelhantemente, as designações de capítulos e as epígrafes, como elementos textuais, funcionam como campainhas de alarme, soando estridentes aos ouvidos de quem lê, obrigando-o a assumir uma posição de fora, em relação à narrativa; ou seja, funcionando

como elementos desinstaladores, denunciam a presença de uma narrativa eminentemente experimental que põe em xeque a posição da literatura tradicional, preocupada simplesmente em entreter, sem questionar. Para melhor descrição desses elementos, pareceu conveniente separá-los. Assim, tem-se:

4.1.1.1 — «Prefácios», e «Introduções», «Avisos» e «Advertências»

*Anátema*, em 1858, aparece com um «Prefácio»; nele, o autor tece considerações sobre a receptividade que o romance, como ele o chama, havia tido e dá a razão para apresentá-lo novamente ao público, não deixando passar a oportunidade de referir-se à crítica, justificando-se antecipadamente pelo juízo que ela poderia fazer sobre essa segunda edição.

Em certo trecho diz Camilo:

O livro reimprime-se com algumas emendas e reimprime-se porque a primeira edição está consumida.

Os retoques desta são tão ligeiros que não remedeiam os vícios da forma primitiva.

(BRANCO [1974] p. 7).

Quanto motivo não encontrará o leitor ingênuo para destacar a modéstia de Camilo ao entender a frase em seu sentido literal.

Tratando-se, porém, de quem se trata, não parece atitude muito recomendável; ao leitor atento de certo não passará despercebido o sentido especular do discurso camiliano. O sentido da frase, nesses casos,

normalmente é o inverso do que aparece escrito. Convém, pois, desconfiar dessa modéstia.

Contudo, bem mais significativa e ao mesmo tempo mais explícita, é a «Introdução» que aparece na novela desde a sua primeira edição. Já na frase inicial, lê-se:

Não queremos enviesar apontoados de palavras eufónicas ao avelhado véu de mistérios com que por aí se enroupa o romance chamado de época.

(BRANCO [1974] p. 9).

O que Camilo manifesta nesses elementos pré-textuais possui uma importância de um ou de outro modo notada pela crítica especializada.

Jacinto do Prado Coelho, fazendo reparo aos conceitos que o novelista emite sobre o fazer literário contemporâneo, escreve:

Nos prefácios exprime, nem sempre com perfeita coerência, as suas ideias estéticas. Camilo julga-se no meio termo da verdade. O seu feitio de orgulhosa independência leva-o a marcar uma posição inteiramente pessoal, acima (julga ele) das tendências de escola.

(COELHO [1946] p. 403).

Ora, parece que se pode concordar de modo pleno com a «posição inteiramente pessoal, acima das tendências de escola». Não será fácil, porém, concordar-se com o comentário entre parêntesis, escrito pelo renomado crítico.

Talvez fosse mais pertinente respeitar a posição de Camilo, reconhecendo-lhe o direito inalienável de ter consciência total de seu valor. Afinal, não há razão lógica que obrigasse o autor a ficar atrelado às «tendências de escola», quaisquer que elas fossem.

O modo como o narrador encerra a série de comentários na referida «Introdução» é por demais significativo. Ali Camilo põe uma advertência, ao que parece não muito bem entendida pela crítica especializada que pelas décadas mais tarde se defrontaram com sua novela-folhetim, em geral, e com *Anátema*, particularmente:

O certo é que existe uma escola romântica, democrática, social e regeneradora. Não tem academias, nem paragem determinada. É imensa, eléctrica e onnipotente. Lá é que se aprende a agradar às turbas, delas se inspira esta *mocidade coroada e corajosa*, é dela, finalmente, que surdem os apodos e vaias literárias para os que sacrificam ao passado o cabedal da inteligência negativa para esta *sociedade aspiradora*.

O escritor destas coisas ainda não abriu matrícula, nem pede que o inscrevam ainda à custa de uma boa reputação de folhetinista. Se a escola, em nome do século, do futuro e da humanidade, o interrogar pela substância útil deste apontado de palavras, o autor não lhe dá resposta alguma.

(BRANCO [1974] p. 11 — os grifos são do autor).

Não obstante, a resposta estava dada. Sempre pelo jogo especular, Camilo revela-se o anti-folhetinista, abrindo, pois, sua matrícula, ainda que por antítese; ludibriando boa parcela do público que o leu durante esses cento e tantos anos em que sua obra anda a ser reeditada em Portugal e em outras terras, Camilo despistou-a pelo acúmulo de evidências que foi apondo à sua criação e que foram entendidas pelo que pareciam ser, não pelo que eram.

De facto, o criador de *Anátema* é apresentado como um dos mais destacados membros da Escola Romântica — e até como expoente do Ultra-Romântico. Todavia, ele manifesta sempre de modo irónico o que pensa sobre tais movimentos.

Assim, se ali foi encaixado, deve-o à força e às exigências da crítica, especializada como só ela em catalogar autores por Escolas.

Não tolerando os autênticos criadores que, como se sabe, transcendem a tais banalidades e lhes fogem à tirania, apenas resta a ela aplicar-lhes, como revéis, o esdrúxulo princípio do famigerado Procusto.

Então Camilo, ao invés de ser entendido como um autor à margem de classificações e de «escolas», o que estaria bem mais de acordo com as posições que toma, depreendido da leitura de suas novelas, é submetido a padrões que sempre repudiou de modo veemente, embora seu discurso seja amenizado pelo toque subtil da galhofa, tão a seu feitio.

Detalhe igualmente importante em Camilo e do qual se utiliza para reforçar o despiste, são as «Prevenções» e a «Advertência», utilizadas nos *Mistérios de Lisboa* e no *Livro Negro de Padre Diniz*, respectivamente.

Sabe-se que a preocupação em criar um estado de verosimilhança entre o real e o conteúdo da narrativa foi a responsável pelo aparecimento dos «manuscritos»-anónimos alguns, outros com autor nomeado —, os quais, pelos canais os mais diversos e até insólitos, chegavam ao domínio dos editores, que assim se compraziam em autodenominar-se os escritores de romances-folhetins, em muitos casos.

Nesse particular, Camilo tornou-se quase imitável. *Anátema*, por exemplo, resulta de «um manuscrito roído de traça, que aqui tenho a meu lado, e do qual vou extraindo esta mirífica história» (BRANCO [1974] p. 15).

O autor de tal manuscrito não é referido, e o narrador às vezes se autodenomina «autor», outras vezes prefere chamar-se «editor», conseguindo, talvez, confundir o leitor menos atento.

Mas se em *Anátema* o «autor» ou «editor» pois o narrador se refere a si mesmo das duas maneiras — vai recriando a história, uma vez que sempre aparece na primeira pessoa, opinando sobre os factos que narra, em *Mistérios de Lisboa* e no *Livro Negro de Padre Diniz* a situação é diferente, como se pode ver.

Assim, nas «Prevenções» aparece um breve arrazoado sobre a realidade de «...que os romances são uma enfiada de mentiras...» (BRANCO [1917] p. 6) e a enfática afirmação de que: «Este romance não é um romance: é um diário de sofrimentos, verídico, autentico e justificado». (BRANCO [1917] p. 6).

Após tais colocações, segue-se a longa carta, assinada por um inidentificável «F», que testifica a veracidade de que «o romance não é romance», pelo menos aquele, por incrível que possa parecer.

E a novela, que já se apresentava como imitação de um modelo desde o seu título — *Mistérios de Lisboa* — *Mistérios de Paris* —, vai glosar nas ditas «Prevenções» o papel de Eugène Sue, autor do modelo, bem como o próprio modelo. Na verdade, ali está escrito:

...Cuidei que os horizontes do mundo phantastico se fechavam nos Pyreneus, e que não podia ser-se peninsular e romancista, que não podia ser-se romancista sem ter nascido Cooper ou Sue.  
(BRANCO [1917] p. 6).

Ora, o que na verdade pretendem tais «Prevenções» é alertar para o carácter ficcional que possui toda a narrativa romanesca, seja escrita por Cooper, Sue ou Camilo.

Em qualquer lugar é possível criar-se um romance, ainda que para isso se torne necessário renegá-lo na aparência, fingindo-se copiar simplesmente aquilo que conquistara a atenção do público em determinado momento.

Cooper é lido e acatado? O mesmo acontece com Sue? Então nada mais fácil do que fazer o que eles faziam, uma vez que era difícil atrair o público com algo que fosse diferente.

Tal comportamento, de resto, é bastante peculiar a Camilo, um cínico na acepção da palavra. Para chamar a atenção da crítica sobre outros modelos de narrativa que o ocupam em dada ocasião, pois o público não necessitava de solicitações especiais para lê-lo, o autor de *Doze Casamentos Felizes* não vacila em pôr na «Advertência» da segunda edição desse livro, em 1862:

O maravilhoso teve sua voga, seu tempo e sua catástrofe. Também o autor foi tributário da moda, quando, mais do que a arte, o seduzia e subornava a glória de ser lido. Aí estão os *Mistérios de Lisboa* e o *Livro Negro* e que tais volumes, cujas reimpressões são o proporcionado castigo de quem os fêz.  
(BRANCO [1960] p. 23).

Dois anos após, porém, ou a arte já não o seduzia de modo total, ou havia algo de especial a ser entendido em seu discurso, pois dizia o narrador de *Vinte Horas de Liteira*:

— Conta-me agora tu uma história — disse Antônio Joaquim.

— Eu costumo vendê-las — respondi com o grave e sisudo desinteresse da arte.

— Contava-te um conto bonito, se me desses este brilhante, que me vai cegando como o resplendor de Jeová ao povo escolhido.

(BRANCO [1960] p. 619).

O jogo é fácil de ser percebido. O que finge repudiar hoje, valoriza amanhã, com todo o prazer. Consciente do valor de sua obra, à qual dispensava todo seu zelo, Camilo sempre reconheceu com ênfase o facto de viver do que produzia. Só por isso, não se poderia admitir que fosse renegar a sério o que lhe dera, não apenas a fama, mas o próprio sustento.

Sempre atento em relação ao panorama literário que o circundava e à necessidade que tem o escritor de

vender para manter-se, independente dos juízos que a crítica especializada possa exigir de um novelista, anota de modo exemplar no «Prefácio» da segunda edição de *A Doida do Candal*, de 1867:

Reconhece o autor que este livro seria deficientíssimo, se assentasse em alguma idéia fundamentalmente filosófica.

Não estamos em terra onde se invista a novela de missão que não seja esparecer o ânimo de estudos atentos, ou desenfastiá-los dos enojos da ociosidade. (...) Entrei a comparar os dois romances para entender a desigualdade dos méritos, e vim ao conhecimento de que um pouquinho mais de filosofia estragara a *Bruixa*.

Nada, pois, de tirar à novela a inutilidade que a faz preciosa. Seja cada um do seu tempo e do seu país. O melhor romancista em Portugal, por enquanto, há de ser o que tiver mil leitores que lhe comprem o livro e o aplaudam, contra dez que o leiam de graça e o critiquem em folhetins a dez tostões.

BRANCO [1960] p. 1045-6).

Sem dúvida as palavras de Camilo estão carregadas de ironia, e de modo particular em relação aos críticos que opinam contra aquilo que não conseguem, por vezes, compreender. O sentido prático do escritor, contudo, está bem assinalado.

Aliás, claramente ele reconhece que não fora apenas o romance que se proletarizara, como escreve na «Introdução» de *Anátema*; entrando em outra realidade, o escritor também passara a ser um profissional a

depender de sua produção. Já pouca diferença, em termos de sobrevivência, havia entre o «artista» — operário — e o romancista. Ambos deviam lutar com esforço e continuamente para garantir o sustento, cada vez mais difícil em uma sociedade em fase pré-industrial, mas já bastante competitiva.

Visto assim, ganham outro sentido aquelas saborosas colocações que se repetem nas *Vinte Horas de Liteira*, através das quais deixa clara sua posição. Logo nas primeiras palavras em «Os percevejos de Baltar», o narrador relembra seu ponto de vista, face às retribuições pecuniárias:

Antônio Joaquim fêz-me o favor de achar engraçada a minha história, e perguntou-me quanto devia, visto que a minha profissão era vender histórias.  
(BRANCO [1960] p. 640).

Do mesmo modo, é também esclarecedora a maneira como inicia a «Dedicatória» que faz a Antônio Rodrigues Sampaio, em sua novela *A Queda dum Anjo*, publicada em 1865. Diz Camilo:

Volto a oferecer-lhe uma das minhas bagatelas. Chamo assim, para me fingir modesto, bagatelas a umas coisas que eu reputo no máximo valor.  
(BRANCO [1960] p. 785).

A leitura de tais depoimentos evidenciam um jogo bastante interessante, em que o escritor alterna posições e, para alimentar essa brincadeira de tira-e-

põe, entretendo a atenção do público, e talvez da crítica, é que esse exímio fingidor, no sentido que a essa palavra dá Fernando Pessoa, utiliza-se com mestria desses elementos pré-textuais, tornando-os elementos integrantes do próprio corpo do seu trabalho.

E, sem chegar a ponto de afirmar que as novelas-folhetins de Camilo Castelo Branco não chegariam a ser o que são ou que não poderiam ser entendidas como paródias aos modelos franceses em voga por aquelas épocas, no caso da inexistência desses elementos indicadores, pode-se dizer que torna-se mais fácil, face à sua leitura em profundidade, identificar o carácter crítico que elas possuem.

De facto, esses elementos, se interpretados em toda a sua extensão, servem para despertar ou activar a consciência crítica do leitor que não poderá penetrar no mundo da narrativa de modo inocente, como se estivesse inserido na realidade mesma que a história romanesca, parece, pretende criar.

O livro negro não foi escrito para ser publicado em forma alguma, e muito menos em forma de romance. (...) Lêde como quem se recreia. Para isso compraes este livro.  
(BRANCO [1924] p. 5-9).

Ora, não se requer muita atenção do leitor para que ele perceba em tal «Advertência» o que está por detrás dela. Primeiro, que o livro foi feito para ser publicado é fora de dúvida, tanto que já fora anunciado quando da publicação dos *Mistérios de Lisboa* (BRANCO [1917] p. 119) e o leitor o tem em suas mãos; segundo, que foi

feito em forma de «romance» também não se pode discutir, pois assim o entende seu autor; terceiro, que será difícil poder recrear-se, pois o leitor constantemente estará sendo instigado a exercitar sua capacidade crítica, podendo ser capaz de reconhecer que o *Livro Negro* é ficção em todos seus pontos e vírgulas.

Assim, pois, funcionam os elementos pré-textuais, provocando a participação do leitor como personagem fundamental para a complementação devida da obra.

Todavia, quem os entender apenas naquilo que ali está em aparência, não poderá dizer senão que tais novelas nada acrescentam à glória de Camilo Castelo Branco, pois não passam de meras cópias descoradas de modelos franceses, apesar da lição de Jacinto do Prado Coelho que afirma enfaticamente e com a máxima pertinência: «A obra novelística de Camilo não seria o que é sem a larga experiência da crônica e do folhetim». (BRANCO [1960] p. 14).

Não resta dúvida de que essas palavras do emiente crítico contemporâneo não chegam a atribuir um valor positivo em si, em relação à novela-folhetim camiliana.

Talvez por isso ainda persistam as opiniões depreciativas, em se tratando deste tipo de realização do Escritor de Seide. Houvesse o crítico em pauta sublinhado a importância daquela narrativa como produção madura, com um sentido crítico evidenciado pela paródia especular ou em prolongamento que, ao se apoderar dos princípios fundamentais do modelo, dele se distancia pelas proposições diversas que introduz, então é possível que pelo menos os estudiosos da obra camiliana, formados sob a influência do renomado mestre, tivessem em outro

conceito a novela-folhetim do famoso criador dos *Mistérios de Fafe*.

Aliás, é no «AVISO ÀS PESSOAS INCAUTAS», posto no referido livro, que Camilo, como se se dirigisse aos críticos que com tanto desprezo têm visto sua novela-folhetim, anota irónico:

Almas, em flor de innocencia e candura, não leiam isto que trescala podridão de gafaria. (...)

N'este livro inverte-se o estylo: os salteadores da pudicia levantam bem alto o letreiro que diz: «Aqui ha ladrões».

Sem o qual letreiro, este livro seria um abysmo.

(BRANCO [1920] p. 5).

É possível que determinados intelectos necessitassem de paráfrases de tais novelas camilianas para poder entendê-las, como aqui se está pretendendo; julga-se, porém, que, se todos os «Avisos», «Introduções» e «Prefácios», magistralmente redigidos por Camilo, não foram suficientes para alargar-lhes o caminho do entendimento, nada mais poderá fazer-se em benefício deles.

#### 4.1.1.2 — Títulos de capítulos e epígrafes

Se os elementos pré-textuais, independentemente das edições em que apareceram pela primeira vez, exercem um papel considerável para a devida compreensão em profundidade da novela-folhetim camiliana, mais relevância adquirem os elementos textuais que ocupam lugar de destaque na própria

composição gráfica do volume, tais como os títulos de capítulos <sup>(16)</sup> e epígrafes a esses capítulos ou ao livro, como um todo.

Nas obras aqui tomadas como ponto de referência, destacam-se de modo particular o *Anátema* e *Mistérios de Fafe*; pelos títulos, o primeiro, e pelas epígrafes, o último.

Não se pode ter receio de afirmar que em *Anátema* os títulos utilizados para cada capítulo indicam o carácter paródico da novela.

Em seu total são vinte e cinco capítulos, e se fosse o caso de apenas exemplificar, qualquer um deles, tomado ao acaso, satisfaria de modo adequado.

No capítulo XX, lê-se:

Vê-se que o editor desta verdadeira história não quis desfalcar a ordem do manuscrito, e por isso deu aqui remate ao lamentoso diário de António Bacelar.

(BRANCO [1974] p. 215).

Na verdade, esses títulos de *Anátema* parodiam os seus modelos franceses que apareciam como verdadeiras sinopses do que o autor se propunha a desenvolver no capítulo. Às vezes as ditas sinopses tomavam um desmesurado tamanho, como o título abaixo, extraído de *Mistérios do Povo*, de Eugène Sue:

Como, no mez de fevereiro de 1848, o Sr. Marik Lebrenn, fanqueiro na rua de S. Diniz havia tomado por distinctivo: *Á espada de Brenno*, que mandara pintar na taboleta da sua loja. — Das cousas extraordinarias de que deu fé o

marçano Gildaz Pakou em casa do patrão. — Como, a propósito de um coronel de dragões Gildaz Pakou conta a Joaninha, criada da casa, uma terrível historia de tres frades vermelhos, que viviam ha cerca de mil annos. — Joaninha responde a Gildaz que já não estamos no tempo dos frades vermelhos e que chegou a época dos *omnibus*. — Joaninha, que parecia toda afoita ao principio, mostra-se não menos assustada que Gildaz Pakou.  
(SUE [s.d.] p. 5 — Os grifos são do Autor).

Sem chegar a redigir títulos assim tão longos, Camilo consegue fazer sínteses bastante completas e de tamanho também respeitável, aqui ou ali. É o caso, por exemplo, do capítulo XVI:

Em que o padre Carlos da Silva *inquestionavelmente* narra a famosa história, não sabemos por ora de quem, mas com a ajuda de Deus a mais inteligível de todas as histórias. Obra de muita moral e edificação. Temos a anunciar interrupções, que nos não deixam gozar estes contos do principio ao fim, com aquela fleuma lógica e imperturbável de uma novela inglesa.  
(BRANCO [1974] p. 137. O grifo é do autor).

Se, como foi dito, não se chega à extensão daquele retirado da obra de Eugène Sue, é inegável, pelo menos, que o de Camilo deixa transparecer a forma irónica como são redigidos. De um só golpe, ele parodia a personagem Carlos da Silva — pois, segundo

se lê no Capítulo XV, o padre usa e abusa do que o narrador, zombeteiro, chama de «grande advérbio» (BRANCO [1974] p. 133) —, as novelas inglesas e, obviamente, os modelos franceses que estaria apenas imitando, segundo a opinião dominante entre a crítica especializada.

Contudo, seja como for, é inegável que, pelo modo como estão redigidos, tais títulos provocam a sátira e não permitem uma leitura ingénuo, distanciada do juízo crítico.

O conteúdo das frases provoca de imediato a reacção do leitor.

E como para não deixar nenhuma dúvida, diz o narrador, no Capítulo I da novela *Anátoma*:

No qual se prova que o autor não tem jeito para escrever romances.  
(BRANCO [1974] p. 13).

Ora, essa afirmação feita assim, de forma directa na abertura de algo que se pretende um romance, não pode deixar de surpreender, por mais que se imagine um leitor distraído.

De facto, todos hão-de convir que não é comum ver-se o próprio autor iniciar afirmando suas deficiências para exercer sua actividade.

Aliás, não só no escritor isso surpreenderia.

Como se poderá acreditar no profissional, qualquer que seja, que afirma a própria ineficiência em sua especialidade? Será possível alguém confiar em quem se confessa inábil? Então como entender a confissão do autor que procura provar a própria incapacidade para desempenhar sua função?

As respostas são óbvias e ao alcance de qualquer leitor. O título do capítulo manifesta a modéstia, falsa, sem dúvida, de parceria com a brincadeira em que procura envolver o leitor, seu comparsa na construção da novela ou, pelo menos, no desenvolvimento do jogo.

Fica claro nessa passagem que o escritor diz o contrário do que pensa, como faz em diversas oportunidades.

O jogo não só procura envolver o leitor como parceiro para uma brincadeira em que este sirva como vítima, mas quer alertá-lo para a presença das armadilhas que o autor espalhará ao longo da narrativa, prevenindo-se a vítima em potencial, a fim de que ela se acautele, se houver decodificado a mensagem transmitida assim, de modo tão insólito.

A partir daí, só se deixará mergulhar na pretensa atmosfera «medonha e/ou terrífica», como diz mais de um crítico, o leitor que não tiver a perspicácia necessária para seguir os caminhos propostos pelo autor.

Entretanto, se conseguir manter-se em uma atitude de alerta, se se tornar um leitor cauteloso, o senso crítico poderá funcionar de modo pleno para perceber como a posição franca de *Anátema* é diametralmente oposta ao que se pretendia fazer a sério nos romances-folhetins. No Capítulo VII, diz o título:

Que é necessário ler-se para entender o que vier depois. O autor esquece-se do romance algumas vezes.

(BRANCO [1974] p. 52).

Ora, um dos apelos constantes nos romances-folhetins que se prezavam era justamente feito ao leitor, convidando-o a recordar algumas passagens, pois não era coisa difícil esquecer as peripécias, tantas confusões o narrador intercalava umas às outras.

Assim, encontrar-se palavras como estas, retiradas de *Mistérios do Povo*, de Eugène Sue, era bastante frequente:

Lembremos agora ao leitor os principaes factos que serviram de introdução á nossa historia.

Estes factos, o leitor póde ter esquecido alguns deles n'esta longa peregrinação atravez dos seculos, assistindo ás vicissitudes da existencia da nossa *família de proletarios*.

(SUE [s.d.] v. 3, p. 503. Grifo do autor).

Se se considerar a realidade dos romances-folhetins desde seu surgimento até hoje, será fácil perceber a crítica feita pelo autor de *Anátema*. Basta mesmo tomar como referente a novela de televisão ou qualquer dos romances-folhetins mais afamados para perceber que sempre será possível saltar um ou vários capítulos sem que se prejudique a compreensão global da narrativa ou se perca algo de muito importante, seja qual for o ponto de vista.

Nora Atkinson em seu *Eugène Sue et le Roman-Feuilleton* chega mesmo a fazer referência ao facto de que o próprio autor muito bem pode esquecer-se da narrativa e relata uma anedota sobre isso: é o caso de um célebre folhetinista que em certa ocasião reintroduziu em seu romance um personagem que já

havia morrido capítulos atrás e que volta a agir na sequência da história. O lapso foi notado por alguns leitores que dirigiram cartas ao editor do jornal, apontando a grave falha do romancista. Para evitar reincidir em erro tão lamentável, o autor passou a usar bonecos com os nomes das personagens, pondo-os sobre a secretária usada para redigir suas obras. Assim, à medida que matava alguma personagem, no desenrolar da narrativa, derrubava o respectivo boneco evitando novas e desagradáveis complicações (ATKINSON [1929], p. 16).

Tais factos, como se observa, não passam despercebidos ao senso crítico de Camilo. Por isso ele aproveita o insólito da situação e confessa a falha que, como autor de novela-folhetim, está propenso a cometer. De tal modo, parodia o género, os autores e sacode a perspicácia do leitor.

E se todos os vinte e quatro capítulos com seus curiosos títulos não foram suficientes para movimentar uma perspicácia tão inerte, o impacto do vigésimo quinto não será tão facilmente absorvido. Se o for, porém, nada mais resta esperar de cérebro assim empedernido.

De facto, dificilmente se entenderá que um leitor não tenha o alcance suficiente para perceber a carga múltipla de ironia, de sátira e de paródia que se concentra nesse:

#### CAPÍTULO XXV

Que vale a pena ser lido por ser o último, e por encerrar a acção de mais de meio século, coisa por certo nova e admirável, não só pelo muito que se diz, mas pelo muito mais que se

poderia dizer, se o autor quisesse escrever o seu romance em quatro volumes.  
(BRANCO [1974] p. 290).

Apenas um breve comentário, pois o trecho em si é por demais eloquente.

A sátira está denunciada pela jocosa afirmação de que seria fácil ao autor estender a narrativa para encher vários volumes, como era comum naqueles romances-folhetins que se contavam por metros de comprimento.

A paródia surge na afirmativa de que há concentração dos factos em breve espaço no corpo da narrativa o que, segundo seu parecer, e com muita razão, é «coisa nova e admirável».

Ocorre que ele inverte o processo usual nos romances-folhetins, onde a regra básica é justamente alongar o máximo a narrativa, intercalar novos sucessos em cada trecho e ir entretendo o leitor por vários e vários capítulos, evitando sempre o clímax, para não chegar ao final.

Assim, basta tomar só esse breve trecho para conhecer até que ponto o narrador de *Anátema*, uma novela praticamente de estreia, ousou ir contra os padrões mais aceites, usando o alheio não para copiá-lo servilmente, mas para incorporá-lo a sua própria bagagem, incorporando-o, assim, à própria cultura portuguesa.

Em *Mistérios de Fafe* os títulos são praticamente o oposto dos que aparecem em *Anátema*. Naquela obra percebe-se a concisão quase absoluta. Há apenas o essencial em todos os vinte e sete capítulos. Como era comum em narrativas de Camilo, a novela apresenta

uma «conclusão». Aliás, como se sabe, as «conclusões» eram uma verdadeira conquista do romance, bem como os «epílogos», «adendas» e semelhantes.

No título do primeiro capítulo, diz o narrador: «Entrada Honesta» (BRANCO [1920] p. 7). É o suficiente para o leitor saber que, a partir dali, pouco lugar haverá para a honestidade. E, ao deparar-se com os «Ruins Precedentes» do segundo capítulo (BRANCO [1920] p. 19), então já não haverá motivo para dúvida: o «AVISO ÀS PESSOAS INCAUTAS» (BRANCO [1920] p. 5), colocado no pórtico do que o autor resolvera chamar de «Romance Social» (BRANCO [1920] p. 3), tinha mesmo razão de ser.

Mas o que particularmente se destaca em *Mistérios de Fafe* são as epígrafes colocadas desde a página de rosto, acompanhando todos os capítulos e chegando à própria conclusão.

O carácter crítico da narrativa aparece bem definido desde a primeira transcrição:

O diluvio, que afogou a Europa no anno 2000, foi necessario e providencial: tanto era a corrupção d'aqueles povos.

(*Um philosopho aziatico que ha de escrever no anno 3521*).

(BRANCO [1920] p. 3).

A sátira novamente como par da paródia. O castigo à corrupção dos costumes só poderia ser aquele referido pelo texto bíblico, apesar de o autor marcar prudentemente a data da punição para uns cento e trinta e dois anos depois da época em que narra com tantos detalhes os «mistérios» — que não são nenhuns, visto

serem facto social até corriqueiro e suficientemente antigo para atrair castigos descomedidos, como quer pretensamente o narrador.

Por outro lado, a data futura marcada para tão funesto e desagradável evento de uma expiação dos crimes com o afogamento dos pecadores tem seu cunho paródico nas famosas profecias de várias origens que assinalam o ano de 2000 para a destruição do mundo, como haviam assinalado anteriormente o ano 1000 como a hora do ajuste final.

Como se pode verificar, os *Mistérios de Fafe* constituem uma genuína novela-folhetim.

No relato de Túlio Ramires Ferro, assim surgiu a novela em pauta:

Os *Mistérios de Fafe*, como muitas outras novelas de Camilo, foram pela primeira vez publicados em folhetim no *Jornal do Comércio*, de 23 de Setembro a 5 de Dezembro de 1868, e depois em volume, editado pelo livreiro Campos Júnior, ainda em Dezembro do mesmo ano. (BRANCO [1969] p. 7).

O subtítulo da novela, «Romance Social», que desperta atenção, merecendo longo comentário do crítico acima referido, indicia a paródia em que o texto se constituirá em relação aos romances sociais, particularmente os de Sue.

As epígrafes aos capítulos exercem uma função bem definida, uma vez que elas remetem o leitor para fora da narrativa que se vai desenvolver.

Na verdade, só por isso se poderia afirmar que elas desempenham um papel crítico significativo. Não

obstante, é preciso registrar que elas têm seu carácter crítico acentuado, uma vez que o autor, ao usá-las, não hesita em incluir passagens inéditas de autores não perfeitamente identificáveis, bem como de personagens fictícios; parodiando possivelmente ao retórico Longo, autor da pastoral *Dáfnis e Cloé*, o narrador não titubeia em colocar:

CAPÍTULO IX  
OS SICARIOS

Dae-me assassinos e tavernas que vos darei mysterios.

LONGUS. — *Novas Pastoraes* (ineditas).  
(BRANCO [1920] p. 79).

Mas ao requinte mesmo chega com o

CAPÍTULO XI  
SE OS FILHOS CONHECEM OS PAIS

Os filhos sabem lá quem são os pais!...  
A sra. Domingas, passim.  
(BRANCO [1920] p. 102).

Assim é uma personagem da própria novela que serve ao autor para dela aproveitar uma frase lapidar, capaz de adaptar-se como epígrafe a um capítulo do romance.

Não há como negar. É uma maneira singular de aproveitar e de valorizar a própria criação novelesca. E desse modo, contribuindo com elementos peculiares, elaborados de modo particular, Camilo vai ensinando,

sem alardes, uma maneira eficiente de apoderar-se da cultura, não só da estrangeira que tenha serventia, mas da cultura local e individual, a do próprio escritor que precisa ser capaz de reelaborar sua matéria núcleo.

Ainda sobre as epígrafes, um detalhe pelo menos curioso. Há cinco frases em Latim, com indicação da fonte ou do autor, e todas elas aparecem traduzidas.

Igualmente existem cinco epígrafes em Francês. Estas, porém, ficam apenas no idioma original.

Haveria razão especial para isso? Sem dúvida.

Sendo tal o gosto do público em relação aos autores franceses, um escritor português não sentia nenhuma obrigação nem necessidade de pôr o sentido das frases em seu próprio idioma, visto não pretender dirigir uma ofensa à cultura gaulesa que passeava em todos os salões aristocratas e burgueses, chegando mesmo à arraia-miúda.

Em se tratando do Latim, língua «morta ou moribunda», como diz o narrador logo no início do Capítulo I de *Anátoma* (BRANCO [1974] p. 14), já o caso era bem diferente. Não se dirigindo a novela-folhetim aos eruditos, mas àquele público «palpitante de actualidade» (BRANCO [1974] p. 9), não caberia, sem a devida tradução, todo esse *latinório*.

Eis, então, o elemento satírico bem evidente. E com ele, a paródia.

Se era para ser logo traduzida, não se fazia necessária a frase no original, assim como, se este fosse suficiente, aquela teria sido supérflua.

Como se observa, o jogo proposto por Camilo não reconhece limites, quando se trata da criação literária.

Por isso os elementos textuais de que se utiliza dão um cunho especial à sua novela-folhetim.

#### 4.1.2 — O Narrador

Dos elementos constituintes das narrativas camilianas, sem dúvida saltam aos olhos do leitor — mesmo do que não se pretenda crítico, mas não tenha prescindido dos olhos da inteligência — as intervenções do narrador em meio aos relatos.

Do emprego que Camilo faz desse narrador e do papel que lhe reserva em suas obras, surgem as opiniões, como sempre divididas ao se tratar do polémico autor de *Coração, Cabeça e Estômago*.

Manifestando posições que, segundo ele, são as da «crítica moderna», diz Joaquim Ferreira em sua *História da Literatura Portuguesa*:

...Devia permanecer testemunha e foi actor. O faccionismo corta-lhe a acção dos romances numas alusões dispensáveis e numas caricaturas burlescas, num despropósito contra os figurantes repudiados e laudatórios dos amados. Dirige-se a quem lê, fala-lhe, discute com ele: «E o leitor, que é decerto o mais honesto de todos os leitores, o que pensa a esse respeito?» *E quantos deslizes destes?* Não se impersonalizou como narrador de uma intriga que lhe devia ser estranha. Mas a *crítica moderna não leva a bem estas intromissões* do romancista nos actos que são das personagens, não dele.

(FERREIRA [s.d.] p. 865 — grifos nossos).

Talvez fosse mesmo o caso de implorar-se a máxima benevolência desta crítica moderna que, qual

Nêmesis dura, aí está a pôr cobro aos dislates de escritores que desrespeitem a morigeração necessária, quando da elaboração de suas obras literárias.

Afinal, Paulo de Castro, magnânimo, já reconheceu que são suportáveis as imensas banalidades de Camilo, em atenção a seu nome, como já se registou em passagem anterior deste estudo.

Todavia, depoimentos há que, por não emanarem dessa crítica moderna, talvez, ou talvez mesmo porque a não tivessem conhecido, registam opiniões diametralmente opostas.

É o caso de Monteiro Lobato o qual, em carta de 8 de Agosto de 1916, diz a Godofredo Rangel:

*O que acentuas de Camilo, já o notou Purezinha. Ela gosta de vê-lo surgir por entre os personagens. Isso encanta-me a mim também — essa coragem de por-se de pé, conversar com o leitor. Há os cuidadosamente objectivos, como Flaubert, que só fazem falar aos personagens, nunca aparecem em cena, fazem que não existem. Camilo existe, faz questão de que saibam que ele existe e está sempre presente em tudo quanto escreve.*

(LOBATO [1946] v. 2, p. 98 — grifos nossos).

Gostando ou não da presença do narrador em plena narrativa, o certo é que nas novelas camilianas ele sempre surge, às vezes nas ocasiões mais inesperadas, a fazer reflexões ou a puxar conversa com o narratário.

Personagem viva no texto, o narrador por vezes tem o papel de destaque no trecho, roubando a cena

aos protagonistas, e exercendo uma função crítica específica de grande vigor.

Em *Anátema*, onde ele aparece sob os nomes de «autor» e de «editor», sua importância é fundamental.

Através dele é possível observar a sátira aos costumes e a paródia aos romances-folhetins. O final do Capítulo I, neste último sentido, é singular:

Vamos fechar este capítulo.

— Com que lance dramático? — pergunta o leitor.

— Nenhum! — respondo eu.

E vai ele replica:

— Porque não inventaste um encapotado que viesse perturbar este festim, como *Mane Tacel Phares*, de Baltasar?

— Era uma invenção lorpa — respondo eu.

— Pois não houve mais nada!? — torna o importuno.

Houve o seguinte:

O menino que fazia anos, meteu-se na capoeira das galinhas e degolou-as todas!

Acaba melhor do que eu imaginara.

(BRANCO [1974] p. 15-6).

A presença do narrador intervindo na história serve para marcar a paródia aos narradores dos romances tradicionais que eram senhores oniscientes e omnipresentes, sabendo o que ia em todas as consciências e estando em todos os lugares.

Aqui o narrador sabe menos, às vezes, que os outros personagens:

E aqui *não sabemos que palavras* a senhora Anastácia disse a meia voz a seu marido... Ou fossem confidências matrimoniais, ou alguma insignificante reflexão — *respeitemos estes segredos de casados, visto que não podemos deduzir nada da fisionomia do artista, depois que o segredo lhe foi comunicado.*

(BRANCO [1974] p. 32 — grifos nossos).

Não obstante, diferente desta humilde posição de narrador surpreendido pela própria ignorância dos factos que deve descrever, não chegando mesmo a deduzir das fisionomias o que lhe vai na consciência, ele não se constringe em predizer os acontecimentos, baseado em seus pressentimentos, como faz nesse mesmo Capítulo IV: «NO QUAL SE TRATAM COISAS MUITO TRISTES» —

Mas o artista *vai sofrer* um golpe incurável em sua honra.

Eu creio cegamente nos pressentimentos. Não falo já daquela providência dolorosa, de que o espírito se atribula, quando a consciência nos vaticina a próxima ou tardia expiação de um crime. Neste sentimento, por assim dizer, lógico e rigoroso, é o remorso que magoa, é o castigo que se anuncia por um pavor estranho.

(BRANCO [1974] p. 30 — grifo nosso).

E o discurso que segue é uma paródia magistral àqueles quadros pungentes, dolorosos, tão comuns aos romances ditos passionais que fizeram a glória do Romantismo. A passagem se inicia com uma construção talhada com o maior esmero: «Não pulsa um coração debaixo do céu que não sofra». (BRANCO [1974] p. 30).

Esta frase recorrente desencadeia as reflexões sobre o sofrimento. Após, o narrador ocupa-se da descrição da cena: o bom e honrado cuteleiro, António Gil, tem lá seus pressentimentos em relação a sua prendada e virtuosa filha, Michaela.

O relato, porém, é interrompido seguidas vezes para o narrador fazer «sondagens», como diz, nos corações dos personagens envolvidos pela narrativa naquele *tristíssimo* capítulo.

E são fartas as exclamações e as reticências que causam um estado de expectativa angustiante, tudo recheado pela linguagem pungente, como era natural a um romancista que pretendesse pintar cenas fortes, dramáticas ou trágicas, enfim, teatrais:

Anastácia Mendes tinha desmaiado, sem dar a seu marido uma palavra. Este, invocando três vezes, entrou no quarto da filha.

Viu uma face pálida, desfigurada de contorções, vertendo suor de todos os poros nos cabelos empastados, revolvendo-se no chão em desesperado desalinho, estendendo os braços nus e ensanguentados para um crucifixo, pedindo-Lhe a morte e a salvação de sua alma... E depois, aqueles braços

penderam maquinalmente do pescoço do artista... aqueles lábios soltaram-lhe um gemido desfalecido na face lívida, e...

António Gil ouvia uns vagidos a seus pés... olhou... e viu uma criança recém-nascida.

É indefinível a sua postural!  
(BRANCO [1974] p. 35).

Certamente o narrador era o primeiríssimo a saber que não se criam situações dramáticas ou trágicas com o simples amontoado de reticências e exclamações, ou jogando com palavras já desgastadas pelo reiterado uso em situações semelhantes nos romances-folhetins.

Ora, torna-se então patente o sentido parodístico que deseja dar a seu relato, o que consegue de modo pleno.

Em outras passagens, o narrador ataca directamente romancistas do porte de um Dumas ou de um Sue, senhores absolutos do romance-folhetim.

Com graça e argumentos os mais refinados, ele ironiza os recursos de que lançavam mão os mestres franceses para criar o ambiente em certas circunstâncias de suas narrativas.

E a partir dessa posição crítica, parodia de maneira irrepreensível os modelos franceses que, para muitos, simplesmente tentou imitar.

Veja-se um fragmento do Capítulo IX, de *Anátema*:

Depois que o conde de S. Vicente entrou no quarto de D. Inês da Veiga, o público espera um fervoroso diálogo, em que de parte a parte se digam coisas de amor fortes e

incendiárias. E desta vez as exigências do público autorizam-se na prática de todos os romances! Onde é que Eugénio Sue, ou Dumas, prepararam o conflito de dois amantes sozinhos no mesmo quarto, que os não fizessem dizer quatro páginas de nervosas exclamações, afora uma de reticências?

Pergunta é esta a que eu vou, ó crítica, humildemente responder.  
(BRANCO [1974] p. 68).

E responde, efectivamente.

À sua maneira, tece outro brilhante discurso romântico, onde não faltam as linhas pontilhadas, as pungidas deprecações ao narratário, para ajudá-lo «nestas choradas memórias do que fomos, do que éramos para um mundo ingrato...» (BRANCO [1974] p. 68), sem falar no diálogo em que põe os dois corações amantes: «Uma conversa assim tépida e familiar...» (BRANCO [1974] p. 71).

E como para arrematar romanticamente um capítulo tão inusitado, inventa um «incidente imprevisto» (BRANCO [1974] p. 72), onde quase mata asfixiado pela fumaça o intrépido herói, ali, aos olhos da transida donzela.

Mas tal capítulo, que se iniciara particularmente promissor em termos de paródia ao folhetim, com as referências a Eugène Sue e Alexandre Dumas, vai atingir o clímax com a alusão àquele que faltava para completar a sagrada trindade do romance-folhetim francês:

O conde, gravemente enfermo, e muito instado por D. Inês, deixou-se conduzir para o leito dela, cuja armação de bilros de pau-preto deviam criar-lhe imagens grotescas. Vítor Hugo diria que o enfermo, na alucinação da febre, vira *grandes velhas com grandes rosários*, para dar importância aos bilros. Esta nada ficava a dever àquela imagem, em que ele compara a torre de Notre Dame a uma grande verrume que tentasse furar o céu! E fala sério!  
(BRANCO [1974] p. 74).

Na verdade, é difícil imaginar que concluísse tal capítulo de melhor maneira. E o narrador chega ao requinte do comentário, quando exclama, surpreso: «E fala sério!».

De certo não surpreende ao narrador que alguém, seja Vítor Hugo ou qualquer outro, pudesse escrever tais frases. Ele mesmo, com essas «grandes velhas com grandes rosários», valoriza os bilros, tanto quanto seu pretense mestre valorizara as torres de Notre Dame, com a «grande verrume que tentasse furar o céu», como modestamente reconhece.

O que surpreende mesmo é como alguém que se chame Vítor Hugo possa acreditar naquilo que escreve de modo tão simplório.

Não obstante, quantos seguidores da «crítica moderna» não escrevem para todo o lado que Camilo imitava a sério o romance negro e terrífico em suas novelas-folhetins <sup>(17)</sup>!

Teriam lido, esses senhores da crítica, tais passagens nas novelas camilianas?

Para desfastio, é conveniente observar como o narrador de *Anátema* considera a posição do leitor face às peripécias dessas melodramáticas obras:

— Ó homem! eu agouro mal deste *matrimônio*... E Deus me perdoe se peço. Aqui há dente de coelho!... Isto começou por morte de homem... e, como diz lá o ditado, «quem com ferro mata com ferro morre...»

— Isso é verdade... — respondeu o Tio João, cambaleando com sono. E não pôde dar outras razões do seu dito, porque adormeceu.

O leitor talvez se interesse tanto como o João da Benta nos românticos acontecimentos desta peregrina história...

(BRANCO [1974] p. 214. O grifo é do autor).

Desnecessário comentar o último parágrafo transcrito. Ele é por demais eloquente.

No *Livro Negro de Padre Diniz* o narrador não perde a oportunidade, igualmente, para registar sua crítica às narrativas congêneres que proliferavam por aquela época, fazendo reparos que julgava imprescindíveis.

Sobre a necessidade de não inventar lances inverosímeis ou que não se ajustem ao narrador, diz:

E haveis de notar por esta ocasião, que esta espécie de homenagem que vos presto, dando explicações que me não pedis, é a máxima prova de que eu respeito muito esse sujeito anonymo, chamado publico, e acho

sempre pouco todos os ensejos em que posso mostrar-lhe que não quero faze'-lo primeiro ele que o salto é justificado pelo senso commum neste genero de escriptos, onde é raro encontra'-lo.  
(BRANCO [1924] p. 74).

O narrador indicia desse modo a paródia em que se constitui sua história, visto pretender respeitar o senso comum, afirmando não ser uma regra do género, o que facilmente qualquer leitor atento percebe nos romances-folhetins.

Mas o narrador de *Anátema* já dissera, referindo-se ao mesmo tema, não sem atribuir um carácter douto a sua prelecção:

Agora, amigo leitor, queres saber a razão deste retrocesso de vinte anos? Era preciso dizer-te quem era aquele Timóteo de Oliveira, seminarista de Braga, que em 1720 seduz a filha de um honrado cuteleiro. Nem mais nem menos — era o filho de D. Inês da Veiga e de Manuel Carlos da Cunha e Távora, conde de S. Vicente.

Quem se der a escrever romances, há-de dar razão do seu dito.  
(BRANCO [1974] p. 289).

E se a tanto se obriga o narrador, é porque de modo especial preza o seu papel perante o público, de quem chama constantemente a atenção para as falhas do romance-folhetim, como se observa pela passagem

do *Livro Negro*. Todavia, cinco anos antes, dissera o narrador de *Anátema*:

Por um triz não invento algum episódio imaginoso, e o encravo a martelo nesta verídica, mas algumas vezes desapegada história. Tenho sinceridade literária. Dói-me a consciência de perturbar o século XIX com questões renhidas sobre a veracidade desta mentira.

(BRANCO [1974] p. 275).

Se não fora fugir das estritas regras a que devem obedecer os que se atrevem a analisar textos literários alheios, talvez fosse o caso de dizer: sem comentários!

Para não ir contra os princípios, porém, registre-se a intensa carga paródica que o narrador transmite com o jogo de palavras que constrói, envolvendo a «sinceridade literária» que afirma possuir e a «veracidade da mentira», tônica do romance.

Voltando ao *Livro Negro*, nota-se a preocupação do narrador em explicar a seu «caro leitor» as dificuldades em que se envolve ao querer solucionar os problemas da fidelidade ao texto-base — o diário do P.<sup>c</sup> Diniz — e o respeito que deve ao público, evitando-lhe todo o aborrecimento possível com longas narrativas de temas supérfluos ao eixo do enredo.

Veja-se como o narrador se aflige com tais casos:

Scismeí longo tempo no modo como eu havia de ser-vos leal narrador sem ser importuno. Não se fazem taes milagres no romance histórico. Mondar os acessórios da

essência d'este complicado enredo, seria matá-lo, porque até aqui, a meu pesar, vos digo, o filho de fr. Balthazar da Encarnação, escrevendo a sua vida, parece ter escrito alguns centos de paginas para a revolução franceza.

(BRANCO [1924] p. 101 — v. 1).

A paródia, pela proposição que faz de apegar-se ao essencial para a compreensão do relato, é evidente, quando se sabe que com elementos acessórios enchiam-se capítulos e mais capítulos de romance-folhetim.

Contudo, o narrador, mesmo a contragosto, precisa submeter-se às exigências da fidelidade que contraiu consigo, no momento em que se obrigou a editar o livro que não fora escrito para ser editado, e que nem romance era, como se sabe pela «Advertência».

De maneira magistral, pois, arma um jogo duplo com o qual facilmente confunde o leitor menos avisado: alonga-se em narrações que diz querer evitar, e atribui a culpa disso ao «autor do diário», uma criação fictícia sua, afinal.

Em *Mistérios de Fafe*, o narrador surge pela primeira vez, com mais ênfase, no Capítulo IV. Ali, invectiva o Padre Custódio dos Anjos a quem devota indisfarçável ojeriza e a quem não poupa comentários desabonadores:

Ó apostolico Custodio! como tu, ladeado de alguns diabos do teu uso, afugentaste do seio d'aquella mãe o anjo enamorado das virtudes do filho que ella estremecia! Como

tu, a golpes de estupidez e hypocrisia,  
vingaste lanhar aquelle peito e banir de lá o  
amor, que Deus lhe santificára!  
(BRANCO [1920] p. 43).

E continua impassível em sua tarefa de interromper a narrativa para mergulhar em reflexões edificantes, até que se deixa surpreender, no Capítulo VII, a parodiar os romances-folhetins, comentando uma fala da personagem Caetano de Athaide:

Cetano pediu um refresco. A senhora Domingas, dispenseira, saiu á cosinha a preparar-lh'ó. Rosa ficou.

Neste em meio, Athaide, depois de a fixar alguns instantes, murmurou:

— Rosa, foste o anjo da minha infancia, foste o amor da minha mocidade, és a desesperação da minha alma, e serás a minha morte!

Não asseverámos a originalidade da apóstrophe, nem sabemos em que mascavada traducção de romance a forrageou o sujeito; mas, visto que não pende da originalidade o abalo das almas...

(BRANCO [1920] p. 66).

Sem os falsos pudores dos que pretendem ser criadores originais, não devendo a outros os frutos do seu talento, o narrador confessa sem pejo não saber sequer de onde a personagem retira aquela frase. Desse modo, o narrador consegue superar-se, pois suas

personagens fogem a seu controle, indo espoliar sabe-se lá que romances.

O narrador desconfia seriamente da originalidade das palavras de sua personagem, mas aceita como natural a possibilidade de uma apropriação indébita.

E assim o romance segue seu curso. O que é conveniente, tanto para o leitor, como para a Literatura Portuguesa, podendo, contudo, a crítica especializada continuar ignorando esse tipo de novela-folhetim de Camilo, como tem feito, de resto, até hoje.

Em *Mistérios de Fafe*, os comentários e opiniões do narrador são ricos. Condenam a uns, absolvem a outros, mas parodiam sempre, seja a linguagem, seja os tipos, seja os gêneros de que se utilizava o romance-folhetim:

Alvorecia a manhã, quando Silverio de Mendonça descia de mansinho as escadas alcatifadas de D. Gabriella. Os ademanes do bacharel, capa negra rebuçando-lhe a cara até ao promontório do nariz, chapéu derrubado, passos mesurados, olhos guinando sinistros a um lado e outro... se alguma vez a sanguinosa tragédia de 1830 rescendeu dalgum sujeito, foi d'aquelle!

(BRANCO [1920] p. 82).

No entanto, onde o narrador chega mesmo a superar-se é no Capítulo XVI. Ali, utilizando-se de um jogo que consiste em negar o que pretende afirmar, ele cria lances paródicos verdadeiramente deliciosos.

O narrador inicia suas considerações sobre a repentina morte de seu conhecido desafecto, o padre Custódio dos Anjos, por uma convincente declaração:

Cumpre-me declarar que não vi nem alguém viu morrer padre Custodio dos Anjos. Em tanto apuro sou escrupuloso, que nem sequer suspeito que o missionario acabasse de afogadilho entre as mãos agigantadas de Pedro das Eiras. Muito me custaria a desconfiar que um homem tão arrependido ha vinte annos por matar um usurpador duma hora de rega, reincidisse agora matando nada menos que um missionario d'aquella pôlpa! Que o justo morresse de estupor, também me não convenço; os apopletricos não costumam dentar a lingua de feitio que mais parecia mão estranha ter-lhe apertado as queixadas contra ella. O prior inclinou-se também a crêr que o seu hospede houvesse perecido de indigestão, por que tinha merendado lombo de boi que sustentaria por quinze dias cem anachoretas da Isthria. Nada se liquidou, porém. Qualquer juizo envolve perigos em materia por tanta maneira melindrosa e tão de consciencia.

(BRANCO [1920] p. 160-1).

Sem dúvida será insólito tal posicionamento do narrador, equiparando-se às demais personagens para tecer julgamentos dessa ou daquela ordem ou para

omitir detalhes em sua própria narrativa, visando acobertar possíveis homicidas.

Sabendo-se, porém, que um dos aspectos preponderantes no que se possa chamar de estilo em Eugène Sue <sup>(18)</sup> era justamente o de intercalar as reflexões do narrador em meio aos relatos, pode-se inferir que o narrador camiliano funciona, sem a menor dúvida, como elemento paródico. E paródico no sentido de ser o duplo invertido, dado o carácter dos comentários que costuma proferir.

Ao final do capítulo acima referido, depara-se o leitor com a palavra inconfundível do narrador:

— Santo como aquelle e missionario que soubesse mais histórias, em quanto o mundo fôr mundo, não volta cá outro!

Que diriam se soubessem que ele morreu marthyr!

Mais anno, menos anno, incampavam-nos os calendaristas um S. Custodio, confessor e marthyr de Fafe!

Palavra de honra! Se alguem ha que nos disfructe, e ria impunemente de nós e de nossos juizos, e até dos nossos romances, é o diabo!

(BRANCO [19201 p. 161].)

O que diria o narrador se soubesse que a «crítica moderna» não aceita essas intromissões e que a crítica de todos os tempos não tem percebido em quê essas páginas poderão ter contribuído para a «glória de Camilo»? É possível que não dissesse mais do que disse no Capítulo XVIII, naquela curiosíssima e criteriosa:

(*Nota:* Volto a declarar que estes indícios nada provam contra o ex-tonsurado de Cerva. Ainda ha pessoas de consciencia direita neste officio de escrever; e eu, como historiador, nunca me decido contra os assassinos vivos. N'esta parte, dou ares de familia com os Resendes, Barros, Goes e outros. Sou para os homicidas vivos o que elles foram para os reis seus coevos. Nos provindouros seculos, a philosophia da historia emendará as passagens defeituosas d'este livro.)  
(BRANCO [1920] p. 169).

A bem da verdade, talvez ainda não haja chegado o tempo de a «filosofia da história» fazer tais emendas nas passagens defeituosas, por mais que já tenham aparecido os candidatos a cometer tais façanhas, quanto mais não seja para eliminar definitivamente as novelas-folhetins por inteiro da obra de Camilo Castelo Branco.

E se não chegou a hora de emendar as passagens defeituosas, é bem possível que já esteja quase passando a de se lerem a valer suas narrativas. A partir de uma tomada de posição tão inusitada, quão simples, certamente seria fácil entender uma obra escrita de modo brilhante que apenas pode ofuscar pela clareza como foi elaborada, parodiando de alto a baixo os romances-folhetins de sua época e legando à Literatura Portuguesa uma novela experimental que se adianta em muito ao que ainda hoje se faz.

Mas a narrativa camiliana não só parodia a novela-folhetim.

É conveniente notar na passagem referida anteriormente o modo como o narrador comenta a posição de historiadores que não titubearam em torcer acontecimentos para satisfazer a vaidade e os interesses de seus senhores.

Ora, eis aí a sátira em sua plenitude. E a par dela, é de se notar também a paródia. Ocorre que, como se sabe, os factos narrados por aqueles historiadores ficaram registados através da linguagem verbal escrita. Então, se o narrador de *Mistérios de Fafe* escamoteia a verdade, sonega dados, oculta ou distorce acções e intenções, é porque segue ilustres modelos, apontados nominalmente para evitar mal-entendidos. Historiador de uma época e de uma sociedade, o narrador não poderia ter encontrado parentesco mais recomendável, e sua crónica, afirma categórico, descende em linha directa daquelas tão celebradas *Décadas* e semelhantes.

Lúcido, apontando directamente os modelos parodiados, o narrador camiliano chega a sobrepor-se às demais personagens. E dessa maneira exerce uma função crítica bem definida; na verdade, ao interromper o fio condutor da narrativa, alerta para o carácter ficcional da novela.

No caso específico de citar os Resendes, Barros e Goês, o narrador não satiriza apenas o papel daqueles historiadores; ele chama a atenção, sobretudo, para a liberdade que pode tomar em relação a sua narrativa, cujo carácter ficcional não está a lhe exigir nenhum apego à verdade, seja ela qual for, mormente quando os que a ela devem estar sujeitos a deturpam para atender interesses pessoais ou os de grupos identificados com o poder.

E é nesse sentido que as interrupções feitas pelo narrador anulam, na própria origem, uma discussão que, não obstante, tem sido frequente em relação à narrativa camiliana: a fidelidade ou não do autor à verosimilhança.

Na passagem em foco, está implícita a resposta para tal questão. De um historiador, o mínimo que se pode exigir é a probidade e a isenção a respeito dos factos narrados. E, contudo, verifica-se como até os mais afamados facilmente descuram de tais princípios. Entretanto, a maioria dos críticos tem aceite sem discussão a palavra desses senhores, chegando a tornar-se necessária a instituição de uma disciplina específica para corrigir-se, após alguns séculos passados, os delitos cometidos por quem deveria ser escravo de uma única soberana: a Verdade. Mas, quando se trata da ficção, imediatamente saltam os críticos a exigir a fidelidade a essa senhora, parenta daquela soberana, a quem dão o nome de verosimilhança! Isso quando não exigem o mais inusitado: a sinceridade <sup>(19)</sup>!

O narrador camiliano, senhor de si e do seu ofício, porém, executa sua tarefa sem vacilações. E se faz concessões, é à própria crítica especializada, informando-a didacticamente dos propósitos que o animam, bem como apontando os modelos em que buscou *inspiração*.

#### 4.1.3 — O Narratário

Com participação bem menos notável do que o narrador, não se pode desmerecer, porém, o papel do narratário, um colaborador eficiente para a criação

camiliana em sua novela inspirada no romance-folhetim francês.

Aliás, analisando-se esse tipo de narrativa de Camilo Castelo Branco, torna-se difícil poder separar a actuação do narratário, tão intimamente associada ela se encontra em relação ao desempenho do narrador.

Em *Anátema*, talvez de modo mais evidente que nas demais novelas-folhetins de Camilo, o narratário chega mesmo a intervir nos rumos da narrativa, opinando e tomando posições que desagradam àquele de quem é verdadeiro coadjutor, mas que pode superar sua condição para importunar o narrador:

Vamos fechar este capítulo.

— Com que lance dramático? — pergunta o leitor.

— Nenhum! — respondo eu. E vai ele replica:

— Porque não inventaste um encapotado que viesse perturbar este festim, como *Mane Tecel Phares*, de Balthasar?

— Era uma invenção lorpa — respondo eu. — Pois não houve mais nada!? — torna o importuno.

(BRANCO [1974] p. 15-6).

Como é fácil perceber, a paródia fica indiciada nesse trecho pela intervenção do narratário. Ele é quem sugere um modo possível para que o autor dê um fecho melodramático para a narrativa, bem de acordo com a novela-negra, tão apreciada pelo público, do qual o próprio narratário é talvez o mais legítimo porta-voz.

Descontente com a actuação do narrador, o narratário é capaz mesmo de protestar, buscando resguardar os direitos daqueles que adquiririam, alguns quem sabe com esforço, um exemplar do livro.

O escritor-narrador-editor-autor reconhece o direito líquido e certo de seu comparsa e desdobra-se em explicações e pedidos de desculpas.

Um diálogo em tais circunstâncias, embora longo, merece ser transcrito, para que se possa observar até onde pode ir a capacidade parodística da novela-folhetim camiliana:

— Então onde fica a história? — pergunta o leitor, arrependido de gastar o seu dinheiro em um livro, que nem ao menos é uma sincera novela!

Judicioso burguês, barão, literato, ou o que quer que és! a história é tudo isto que aí vês, descorado aqui pela palidez, ali enérgico e vivo pelo interesse que me vem de acalorados sucessos; acolá estirado e confuso pelo remanso que a alma de escritor saboreia nessas agonias sociais que o retratam no íntimo; umas vezes desleixado e risonho deste desleixado sorrir da infelicidade que olha para as cenas do passado amarguradas e doridas do flagelo da desgraça, que é o mesmo em todos os tempos; outras vezes grave e sisudo, analítico e regularmente histórico, como convém que o seja para não cair no desagrado do leitor, que exige os sucessos filhados e consecutivos como um capítulo genealógico do *Génesis*. Desta arte

satisfazem-se as necessidades do leitor e as minhas, no que diz respeito ao espírito, que, nos foros sacrossantos da matéria, convençam-se os benévolos compradores deste livro, que nem é bom faltar, para não ficarem eles desacreditados como inimigos das letras, ou eu como inválido rabiscador de romances.

(BRANCO [1974] p. 173).

Como se observa, o narratário desempenha um papel de coadjuvante, possibilitando ao narrador crescer de importância. E este aproveita a oportunidade para criticar o romance e o próprio leitor que muitas vezes pensa ser capaz de fazer exigências em relação às técnicas e conteúdos das novelas.

Todavia, é preciso ressaltar que nas obras submetidas à análise para a elaboração do presente trabalho, só em *Anátema* é possível notar a interferência do narratário em pleno corpo do discurso.

Na verdade, o lugar preponderante do narratário em todas as obras aqui estudadas é o de comparsa.

Referido apenas pelo narrador que lhe dirige apelos, invectivas, deprecações, simples convites ou palavras lisonjeiras, no mais das vezes carregadas de ironia, o narratário desempenha, ainda assim, um papel destacado, pois é o co-protagonista de todas as peripécias que envolvem a narrativa, ao mesmo tempo em que é o amparo para as reflexões do narrador, podendo vir a ser convidado para juiz das ações e dos caracteres de terceiros, quando o seu constante par,

usando de suas prerrogativas, houver por bem confiar-lhe tal papel.

Em *Anátoma*, há passagens as mais variadas, envolvendo a participação do narratário. Considerado um verdadeiro personagem dentro da narrativa, não surpreende que o narrador diga, ao convidar o narratário para juntos verificarem os acontecimentos:

Sigamo-los agora, e não esqueçamos que os três lacaios do conde, por não poderem transpor a torrente, ficaram da parte de cá, ou de lá, segundo a linha em que o leitor estiver colocado.

(BRANCO [1974] p. 106).

Entre outras coisas, é de notar-se o sentido ambíguo em que o narrador emprega a palavra '*linha*', bem como o uso que faz do narratário, funcionando aqui como elemento chave para fazer com que o leitor perceba o carácter ficcional da narrativa. De facto, dificilmente alguém lerá essa passagem sem perceber o modo como ela interrompe o que se pode chamar de '*clima*' da narrativa tradicional. Sem exagero pode-se dizer que, diante dessa chamada feita pelo narrador, utilizando a figura do narratário, torna-se fácil perceber os aspectos críticos de que a obra está repleta.

Desse modo, a narrativa, ao incorporar esse personagem extra-literário, constitui-se como experimental, aberta às inovações, mesmo as que chegam a desagradar a alguma parcela do público.

No entanto, só assim essa narrativa camiliana se afirma em sua originalidade e, incorporando algumas modificações até revolucionárias — não apenas para

aquela época, mas, pelo que é possível verificar, inclusive para períodos bastante posteriores —, ela pode seguir em sua trajetória, servindo decisivamente a cultura posta ao alcance do público.

Em se tratando do uso do narratário como personagem, não pode surpreender que tal recurso, aparecendo em um tipo de narrativa costumeiramente desvalorizada pela crítica de ofício, não houvesse despertado a mínima atenção. É bem possível que nesse recurso não fosse visto mais do que a simples cópia, pois Eugène Sue também se referia ao leitor em suas narrativas, como se pode verificar em seus diversos romances:

Mas que circunstâncias, perguntará o leitor, reuniram estes personagens? Qual era o fim d'essa peregrinação tão longínqua empreendida por Rodolpho de Gerolstein e pela família Lebrenn?

A resposta á curiosa pergunta que o leitor se dignou fazer-me, achar-se-ha em outra obra que devia ser a continuação dos *Mysterios do Povo*, e que talvez um dia escrevamos, em tempos diversos dos actuaes. (SUE [s.d.] p. 507).

Garrett e Herculano também utilizaram referências ao '*leitor*' em suas obras; todavia, fizeram o que era então um lugar comum. Camilo vai muito mais longe. Ele emprega o narratário como peça importante para a construção mais completa da paródia, até porque o narratário camiliano serve de duplo invertido ao '*leitor*' de Sue e dos demais escritores folhetinistas.

Aliás, mesmo nos *Mistérios de Lisboa*, novela vista como uma típica narrativa que não passa de cópia, é possível verificar a importância do narratário.

Em passagem em que o narrador se dirige ao narratário para comentar zombeteiramente a interrupção de um diálogo que envolve comentário crítico à Literatura e a literatos de correntes diferentes, é possível perceber como o narratário tem função específica na novela camiliana. Veja-se a situação referida, em síntese. O jovem Pedro da Silva e seu mentor, o visconde de Armagnac, travavam animada discussão sobre a quem caberia a primazia nas letras da época. O mancebo, que detestava Balzac e Radcliffe, de quem já fora admirador incondicional, não deixava agora por menos: Lamartine era insuperável; o velho ministro de Luís XVIII, homem prático acima de tudo e não muito entusiasta das novidades intimistas e subjectivas, propunha-se a provar a superioridade de Racine. E de certo o faria, não fosse desviado para uma actividade mais imediata e bastante mais prática: ir almoçar. Nesse ponto, comenta o narrador, dirigindo-se a seu comparsa:

O criado salvou-se da importuna erudição  
do detractor de Lamartine, ditosos leitores!  
Deus nos livre de zoilos em jejum!  
(BRANCO [1932b] p. 78).

Como se verifica, a interferência do narrador, acumpliciando o narratário, a quem distingue com o delicado adjectivo — que muito bem pode ser de fundo irónico! —, exerce no discurso da narrativa o mesmo papel do criado no diálogo das personagens:

interrompe o fio condutor e possibilita ao leitor verificar que a narrativa em pauta nada mais é do que pura ficção.

#### 4.2 — *Factos, Locais e Datas: romance histórico e verosimilhança romanesca*

Uma das principais preocupações dos chamados romances históricos, como se sabe, é a reconstrução, o mais abrangente possível, de uma determinada época, ficando mesmo a matéria romanesca propriamente dita em segundo plano, na maior parte das vezes.

Alexandre Herculano e Vítor Hugo, este particularmente uma referência quase obrigatória quando se trata de tal género literário, dão exemplos significativos do chamado romance histórico, bastando lembrar obras como *O Monge de Cister* e *Notre Dame de Paris*, respectivamente.

Ao iniciar-se na carreira literária com a novela *Anátema*, publicada em livro no ano de 1851, Camilo Castelo Branco utiliza-se do modelo histórico, o que fará, aliás, em diversas oportunidades posteriores, e parodia o citado modelo como faz com o romance-folhetim, o qual tem no romance histórico um dos seus esteios básicos.

É notório que o público se deliciava com aquele tipo de narrativa em que pontificavam os mestres franceses; em Portugal, os dois maiores escritores da época, Garrett e Alexandre Herculano, cultivavam o género com apreciáveis resultados.

Camilo, contudo, desde o primeiro momento realiza algo diverso das propostas vigentes.

Ele recorre a alguns factos, locais e datas verídicos, como é regra; todavia, em *Anátoma*, bem como nos *Mistérios de Lisboa* e no *Livro Negro de Padre Diniz*, isso aparece como elemento circunstancial.

A preocupação em localizar e datar os factos que narra, como faz em *Anátoma* e *Mistérios de Fafe*, acima de tudo pretende assegurar a verosimilhança para sua novela. Contudo, em se tratando da novela camiliana, não é lícito imaginar que a dita verosimilhança fosse perseguida como fim, pois sequer como meio ela chegou a ter importância. Aliás, a maior parte da crítica, salvo melhor juízo, tem entendido exactamente assim, como é fácil verificar pelos comentários que tecem sobre os erros em que Camilo incide ao não conseguir manter verosímil sua narrativa.

No Capítulo I de *Anátoma*, logo na abertura, o facto que ocupa o narrador é apresentado com uma série de dados, envolvendo locais e datas:

Pedro da Veiga e D. Custódia Osório de Mesquita casaram com todas as cerimónias do santo sacramento, aos 17 dias de Janeiro de 1750, pelas duas horas da tarde, na matriz de S. Pedro, em Vila Real, província de Trás-os-Montes. (Vide Livro de Óbitos e Casamentos, Rubricado em Correição, pelo Padre João das Chagas, em Março de 1746.) (BRANCO [1974] p. 13).

Ora, tais detalhes assim em profusão já devem alertar o leitor para uma típica situação de carácter nitidamente paródico, pois sabe-se que, quanto menos verdadeiro for o facto, mais se deve detalhá-lo. Assim

consegue-se distrair o destinatário, obrigando-o a concentrar-se no acessório, desviando-se sua atenção dos elementos essenciais.

Neste sentido, o período posto entre parêntesis é exemplar. Ele corrobora o cunho ficcional da narrativa ao remeter o leitor para a pesquisa bibliográfica em um documento paroquial, como se o leitor fosse um estudioso, diletante embora, à cata de dados exactos sobre os acontecimentos aparentemente os mais banais.

Nos *Mistérios de Lisboa* não há referências a personagens ou factos históricos com maior relevância para a narrativa, o mesmo ocorrendo nos *Mistérios de Fafe*. É no *Livro Negro de Padre Diniz* que aparecem com realce os acontecimentos históricos relativos à Revolução Francesa, às campanhas de conquista de Napoleão e ao reinado de Bonaparte.

Há uma série de novelas camilianas classificáveis como pertencentes à linha do romance histórico, sendo algumas até de carácter biográfico, como *O Judeu*, que focaliza a vida do desditado dramaturgo António José da Silva.

Não obstante, a crítica tem concordado, de modo geral, em que o romance histórico de Camilo possui características próprias, diferindo do que então se realizava no género.

Fernando Castelo-Branco, em Nota Preliminar à novela *O regicida*, faz o seguinte comentário:

As alterações que o escritor introduziu na biografia de Domingos Leite Pereira e as transformações que sofreu, na sua pena, o malogrado plano de regicídio na pessoa de

D. João IV, mostram bem como na elaboração deste romance o artista se sobrepõe ao erudito, o romancista ao historiador, e como este esteve ao serviço daquele e subordinado aos seus interesses literários e estéticos. De resto acontece o mesmo nos outros romances históricos que nos legou Camilo, os quais por este motivo «não passam de novelas passionais cuja acção decorre em época recuada, em que intervêm algumas figuras históricas e se narram alguns sucessos verídicos em maior ou menor exactidão», no dizer de um dos mais profundos estudiosos de sua obra. (BRANCO [1965] p. 15-6).

E é bem isso o que ocorre, particularmente em relação às novelas que mais interessam ao desenvolvimento do presente trabalho. As narrativas poderão ser qualquer coisa, menos históricas.

O entremear factos, locais e datas históricos com a ficção romanesca funciona de modo evidente como paródico em relação aos romances que se propunham aproveitar a sério acontecimentos históricos para melhor descrever uma época e uma dada sociedade ou para dar uma maior carga de verosimilhança ao mundo ficcional da narrativa.

Nas obras de Camilo aqui estudadas, os factos e datas, mesclados ao entrecho novelesco propriamente dito, buscam assegurar essa verosimilhança para garantir maior margem de credibilidade, tal como era a intenção do romance-folhetim que, sem essa fiança, dificilmente resistiria.

Aliás, para preservar tal verosimilhança, o narrador dos factos não titubeia em apor notas explicativas, cuja finalidade é ressaltar o seu apego à verdade, embora o faça de modo irónico ou até sarcástico, evidenciando uma postura crítica bem definida.

Mesmo longa, transcreve-se uma passagem que exemplifica de modo pleno o carácter parodístico da novela-folhetim de Camilo. Nos *Mistérios de Lisboa*, antes do «Livro Quarto», no volume número dois, da edição de 1923, da Parceria António Maria Pereira, página 225, aparece esta singular e significativa nota. O editor esclarece que na primeira edição, de 1854, tal nota: «Achava-se no fim do segundo livro, que formava o segundo volume da primeira edição». (BRANCO [1923] p. 225).

#### NOTA

Comparando o primeiro com o segundo volume, salta aos olhos da crítica (que tem olhos) uma desigualdade esthetica, uma desharmonia de conceitos, de fôrma, e de estylo, que denuncia dois escriptores ou duas indoles no mesmo escriptor. As paginas do primeiro volume são escriptas pelo auctor, que falla de si, que avulta no quadro que descreve, assombrando-o das côres melancolicas de que sua alma devia estar escurecida.

No segundo volume, do quarto ao quinto capitulo em diante já não é auctor o filho da condessa de Santa Barbara. O maço que o nosso amigo nos enviou do Brazil continha,

além do primeiro volume organizado, poucos capítulos do segundo, e o resto eram apontamentos de que nos servimos, como genuínos, porque não podemos duvidar dos esclarecimentos que os documentavam. Enganar o público, isso é que de modo nenhum.

Sem offender a arte, nem a verdade, continuamos o romance, e abstinemos-nos de attribuir ao cavalheiro que morreu no Rio de Janeiro, o que era nosso na fôrma, conquanto d'elle na substancia. Estas duas entidades (substancia e fôrma), que deram muito que entender á philosophia escolastica da idade media, esperamos que não perturbarão a ordem em que se acha a literatura moderna.

Deve notar-se mais que os pseudonymos de que nos servimos é um ultraje que fazemos ao trabalho de D. Pedro da Silva. O mysterioso amigo do guarda-livros que nos honra com a sua amizade, era um historiador fiel, nomeava as pessoas com toda a evidencia do baptismo, descreve muitas como hoje as conhecemos, e mandaria queimar a sua obra, sem pretensões de Virgilio, se soubesse que um desastrado editor lh'a sacrificaria á lei das conveniencias.

Que a sua alma nos não persiga por esta infracção.

(BRANCO [1923] p. 225-6).

Concedendo-se mesmo que o leitor tivesse sido absorvido pela narrativa até o ponto em que se depara com tal NOTA, será difícil admitir que ele não perceba o quanto essa passagem interrompe abruptamente o clima que a referida narrativa parecia querer criar.

De facto, seja ao deter-se na comparação dos volumes, para analisar as técnicas de factura do romance-folhetim, seja na referência à crítica, seja ainda ao comentar a importância das discussões escolásticas sobre o problema de fundo e forma para a «literatura moderna», o «editor», como parece preferir chamar-se, destaca de modo decidido sua posição crítica face a tais temas.

E o faz usando magistralmente os recursos da ironia e da paródia.

O comentário que coloca entre parêntesis em relação à crítica, fazendo o jogo de palavras com «olhos» e o tom enfático a que recorre para, antecipando-se a possíveis detractores, evitar insinuações maledicentes sobre sua probidade de carácter como «editor», são de irrepreensível propriedade no que diz respeito aos critérios de que se utiliza para criar uma novela-folhetim com características próprias e praticamente únicas na Literatura Portuguesa.

Em relação à frase «Enganar o público, isso é que de modo nenhum», é conveniente destacar a importância que ela assume em relação ao romance-folhetim. Como um espelho a reflectir a imagem real, mas ao inverso, a frase do narrador tem o verdadeiro sentido no que nega. E é assim que afirma a novela-folhetim camiliana.

4.3 — *Conteúdo e Personagens: modelos paródicos externos e simetrias especulares internas*

Com alguma margem de erro que nunca será muito grande, poder-se-ia afirmar que as opiniões dominantes sobre as narrativas folhetinescas de Camilo Castelo Branco coincidem com a que se encontra na contra-capa da edição de Livros de Bolso Europa-América, volume 77, sobre a primeira novela-folhetim, publicada em 1851; a trama, em resumo:

*Anátema* é o romance de um padre com laivos de satanismo que vive para vingar o opróbrio e a desonra que marcaram o seu nascimento e vitimara a mulher que lhe deu o ser — uma pobre noviça franciscana, seduzida por um fidalgo que depois a abandonou, matando-a de desgosto. Para isso concebe friamente e executa com toda a meticulosidade um plano de vingança que faça beber ao culpado, gota a gota, todo o fel com que envenenou a vida de suas vítimas. Consegue-o — e de que maneira! — lançando num inferno de sofrimento não só aquele que era objecto do seu ódio, mas também outros, de todo inocentes, que se viram arrastados no torvelinho da sua vingança.  
(BRANCO [1974]).

O trecho da narrativa, assim resumido em linguagem candente pelo autor anónimo dessas linhas, pode perfeitamente referir-se a vários romances-

folhetins; contudo, quase nada tem a ver com a novela camiliana que pretende resenhar.

Mas o apaixonado comentador consegue ir ainda mais adiante ao dizer:

A profunda intensidade dramática das situações funde-se neste romance com a análise da paixão nas suas formas mais extremas. Galeria de almas atormentadas, *Anátema* é também um processo vingador contra a opressão e a injustiça.  
(BRANCO [1974]).

Somente uma leitura muito superficial dessa novela de Camilo levaria a exprimirem-se com tanta veemência opiniões tão disparatadas sobre o conteúdo propriamente dito da obra.

Resta muito pouco da tal «profundidade dramática das situações», em passagens exemplares — e tomadas ao acaso, dada a frequência com que aparecem em *Anátema*:

Porque não há-de ser romântica Dona Inês da Veiga se ela vê e compara tudo isso, que o homem, o mais poeta e o mais fantástico, não é capaz de ver nem comparar!

E assim começam todos os amores: assim vai até ao altar a menina que se casa; acompanham-na até lá quiméricas legiões de espíritos lúcidos, cujas asas se enlaçam, para a embalarem num coxim ideal de aspirações e santos desejos! E, depois, é muito triste vê-la, passados dois meses, a fazer um rol de

roupa suja, a acertar a gravata do marido, que vai ver o câmbio, ou, oh essência do materialismo! a pregar um botão nas calças conjugais!

(BRANCO [1974] p. 56).

Na primeira passagem, fica patente a situação anti-romântica com o trucidamento dos sonhos doirados da menina casadoira ao defrontar-se, logo após a concretização do seu maior anelo, com a enfadonha rotina das actividades de qualquer dona-de-casa pequeno-burguesa. Já na segunda, além da situação marcadamente ridícula em que é posto o galã, fugindo do pai de sua amada, para evitar o flagrante de uma entrevista amorosa com a pretendida, restarão, como de resto também na anterior, algumas reticências e uma ou outra exclamação. Embora em sentido diferente, Jacinto do Prado Coelho já registara em 1946: «Colocar um galã numa capoeira, por exemplo, não é realmente muito próprio duma nobre novela passional». (COELHO [1946] p. 212). O essencial foi dito: *Anátema* está longe de ser uma novela passional. Camilo contraria os cânones aceites para a construção de tal tipo de narrativa, introduzindo elementos que causam espanto a estudiosos lúcidos, mas que não conseguem admitir atitudes tão pretenciosas em um novelista em princípio de carreira. Nesse sentido, note-se o que escreve o mesmo Prado Coelho em sua *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana*:

A intenção de fazer uma paródia ao romance romântico, que recorria ao «maravilhoso surpreendedor», explorava

sempre a história duns «amores urgentes e lamentosos» e usava uma linguagem pomposa e extravagante cheia de *abs!* e *obs!*, adivinha-se desde o prefácio. Daí a mistura, aparentemente inábil, de cenas grotescas e de episódios de alto coturno. A atitude que Camilo adoptou deu-lhe maior liberdade de movimentos, permitiu-lhe servir-se de *clichés*, sem os quais não podia ainda passar, habilitou-o a escrever de vento em popa a sua novela sem grandes preocupações de verosimilhança, e ficar, depois de tudo isto, na posição de quem supera a própria obra. (COELHO [1946] p. 212).

Como se verifica, Jacinto do Prado Coelho chegou a fazer a referência explícita ao sentido da novela com que Camilo inicia sua carreira de escritor: paródia ao romance romântico. E seria difícil ler a novela e não perceber algo tão evidente. Quanto a não aceitar que o escritor houvesse realizado uma obra válida por haver preferido parodiar ao invés de copiar a sério o modelo, isso é problema que só diz respeito ao crítico. O que é curioso notar, porém, é como tem prevalecido esse tipo de posicionamento em relação à novela folhetinesca de Camilo Castelo Branco.

Certamente não será tarefa fácil ao mais atento leitor de *Anátema* localizar, por exemplo, o tal «processo vingador contra a opressão e a injustiça», como quer o comentador da novela na citada contracapa da edição de 1974, da Europa-América.

Esquadrinhando a obra no afã de encontrar alguma passagem, por breve que fosse, capaz de corroborar

tão curiosa assertiva, foi possível pinçar estas palavras, talvez insuficientes, para dar razão ao resenhador:

O sapateiro João Rodrigues Cambado decidiu-se por fim, e não valiam lágrimas da mulher que o desviassem de se fazer ladrão. (...)

Jacinto Rosa, e seu filho, apesar da sua monstruosa fealdade, acharam quem lhes valesse na fome durante dez anos, no fim dos quais uma avultada quantia lhe foi mandada do Brasil pelo capitalista João Rodrigues de Magalhães, que já não era Cambado, e para lá partiram.

D. Custódia Osório de Mesquita, a viúva de Pedro da Veiga, teve filhos bastardos de um cavaleiro pobre de Vila Real, que acabaram mais pobres que seu pai.

Os netos do sapateiro são actualmente barões, e esperam sair viscondes na primeira fornada.

(BRANCO [1974] p. 295).

E não se diga que apenas um comentarista assim, anónimo, poderia ter dito coisas desse teor. Túlio Ramires Ferro, falando sobre os *Mistérios de Fafe*, brinda o leitor com alguns comentários não menos curiosos a respeito de tema semelhante, como se pode ver:

...Camilo nos *Mistérios de Fafe*, que tem como subtítulo a indicação 'romance social', critica os preconceitos e as injustiças das

classes sociais poderosas, exalta as virtudes da gente modesta e honrada, e manifesta simpatia por uma vaga ideologia anti-aristocrática e utopicamente socialista, que Eugène Sue romanceara nos *Mystères de Paris*, ele não recorreu, porém, naquela novela a esses mistérios tenebrosos e a esses lances exageradamente patéticos que abundam na obra de Sue e também nos seus *Mistérios de Lisboa*, de 1854.

Sem dúvida, ocorrem nos *Mistérios de Fafe*, a partir de certo momento da intriga acontecimentos que, pelo seu carácter anormal, nos parecem um pouco artificiais, folhetinescos.

(BRANCO [1969] p. 10).

Absorvido pelo subtítulo, utilizado parodisticamente em relação aos romances de Sue, o ensaísta procura demonstrar como os *Mistérios de Fafe* funcionam como ‘romance social’ à Sue, mesmo que para isso não lhe sirva o texto camiliano propriamente dito.

Havendo chegado muito perto do núcleo central da narrativa, a paródia ao socialismo bastante artificial do autor de *Mistérios de Paris*, Ramires Ferro não consegue afastar-se do aparente, aprofundando-se mesmo nessa linha:

... os *Mistérios de Fafe* são igualmente uma novela de tese, na qual o seu autor pretende demonstrar o carácter inumano e absurdo de um certo sistema de valores que informa a

mentalidade das castas sociais privilegiadas, cujas convenções, arbitrárias e irracionais, funcionam, relativamente à consciência dos indivíduos, como verdadeiras alienações. (BRANCO [1969] p. 11).

Todavia, não surpreende a leitura dos *Mistérios de Fafe* feita por tal prisma, como a realiza Ramires Ferro. Pelo contrário, já se teve oportunidade de dizer, essa é a leitura mais frequente entre os comentadores da novela-folhetim camiliana. Paulo de Castro contribui com sua achega, ao registrar:

No ano de 1868 publica uma série de trabalhos de índole social. Nos *Mistérios de Fafe* há mesmo uma referência a Proudhon e Louis Blanc. (CASTRO [1961] p. 15).

Teria o ensaísta, por motivo especial, omitido o nome de Barbès? É o que fica por elucidar.

Todavia, para simplificar, ou para simples verificação como se diz, eis a passagem citada; embora um tanto longa, ela será importante para que se possa ter uma ideia completa do que o narrador pretendeu e aquilo que a crítica tem entendido. Em resumo: há um diálogo entre Caetano de Athaíde e seu filho bastardo que desconhece o facto de ser o resultado dos amores adúlteros de sua mãe e dedica extrema afeição ao que julga ser seu pai, um armeiro pobre que o tem na condição de filho legítimo. Toma-se parte do diálogo entre os dois Caetanos:

— Ainda assim — tornou Caetano d'Athaide a seu pesar admirado da democracia um tanto soberba do moço — penso que tencionas, logo que a tua posição o permitta, mover teu pae a deixar o officio...

— Não, senhor. Se meu pae quizer morrer artista como viveu não o demoverei; se o vir necessitado de repousar-se, ou buscar outro modo de vida, procurarei melhorar a que tem... peorando lh'a talvez; porque meu pae começa a padecer as tristezas do ocio assim que o tirarem da sua faina. Declaro a vossa excellencia que eu queria ser ministro de estado e ir todos os dias beijar a mão de meu pae á officina de serralheiro.

— Que utopista és, meu rapaz! Tens dezasseis annos... Vocês os estudantes de hoje são um pouco mais visionarios que os do meu tempo. Lêem muito Proudhon e Barbès e Louis Blanc. No meu tempo lia-se menos arolas e era-se rapaz mais ao natural. Tu não tocas viola, Caetano?

— Não, senhor — respondeu o moço entre serio e jovial.

— Nem cantas o fado?

— Vossa excellencia está gracejando...

— Lêes democracia, e mais nada... Que te parece: a propriedade será o roubo?

— Seria necessario investigar a origem d'ella para responder. Tal proprietario

haverá que seja o representante do decimo ou vigessimo ladrão que se apropriou dos bens que o neto possui.

— Está feito! Ainda não és dos socialistas mais adiantados — concluiu o padrinho.

Ahi fica em amostra a linguagem doutrinal de Caetano Carneiro Roixo, conhecido em Coimbra pelo «Alfageme de Fafe», em virtude de ser filho d'um arneiro. (BRANCO [1920] p. 134-5).

Era preciso reflectir mais sobre a última frase do narrador, para evitarem-se disparates de tanta monta; os lugares-comuns nas colocações de Caetano Roixo, aliás, já dariam um indício seguro, se fossem lidas com vagar suas palavras.

Francamente, é de crer que o autor de *Mistérios de Fafe* precisaria recorrer a argumentos bem mais consistentes, se de facto estivesse pretendendo editar um *romance de tese*, como alguns têm pretendido. Onde se diz tese, pretende-se que argumento seja dito com ênfase. Ora, amontoarem-se banalidades e frases feitas, quando se trata de um escritor do porte de Camilo Castelo Branco, para quem o que vai dito acima seria óbvio, só poderia ter um sentido ou intenção: parodiar os romances-folhetins, através dos quais, a sério, se pretendia divulgar as teses socialistas em voga na França, de modo particular <sup>(20)</sup>.

Pelas alturas de 1850, Camilo escrevia na Introdução de *Anátoma*:

Trabalho exclusivamente do coração, artimanha política, método *civilizador*, era

aquele, e único adaptado para cabeças sem cultura, sem sistema, prenhes de utopias e fumos de socialismo, como ele se escreve em jornais e romances. Criou-se, pois, uma escola militante. E o povo aplaude esses estereótipos consagrados ao povo, entenda o que lê ou não, possa ou não possa digerir e dirigir o que entende.  
(BRANCO [1974] p. 11).

Como se percebe, nem só o *povo* aplaudiu os estereótipos. Grande parte da crítica não tem feito outra coisa.

É claro o modo como Camilo via o socialismo, principalmente aquele que andava, como afirma, pelos '*jornais e romances*'.

E seria logo ele, dezoito anos depois de escrever uma crítica lúcida e directa aos que pretendiam doutrinar as camadas populares através de meia dúzia de *clichés*, que iria utilizar-se da novela para cometer ainda deslizes mais graves? Era preciso, na verdade, ter-se em muito pouca conta a clarividência de um homem como Camilo Castelo Branco.

Nos *Mistérios de Fafe* nenhuma passagem permitiria dizer que o autor expõe alguma tese em favor do socialismo, afora aquele amontoado de chavões nas palavras de Caetano Roixo.

Todo o conteúdo da novela é uma paródia ao romance-folhetim de cunho socialista e uma sátira ao desregramento dos cosumes que tanto ocorria na aristocracia, quanto nas classes menos favorecidas.

Aliás, a novela serve mesmo para o narrador satirizar a cultura da burguesia nortenha portuguesa, como se pode observar:

Era o que faltava! mandar uma senhora honesta sua filha a casa da mulher do Athaide, da *Anna Bolena*, como lhe chamavam as burguesas do Porto! (As damas portuenses chamam Annas Bolenas ás senhoras mal procedidas. Ali sabe-se historia a valer! E já d'aquella sciencia historica do Porto alguns ramaes tem chegado ao centro do Minho; por que as lavradreiras dali, se querem execrar uma mulher impudica, chamam-lhe *Ignez de Carastro*).  
(BRANCO [1920] p. 199. Os grifos são do Autor).

O cunho moralizante certamente existe nos *Mistérios de Fafe*, que a sátira sempre tem por escopo castigar pelo riso que provoca, como ensinavam os antigos.

Demonstrar, porém, a índole socialista desta novela camiliana, como têm dito muitos, é o que se necessitaria ver bem de perto.

Em relação à novela *Anátema*, dizem os estudiosos, quase usando as mesmas palavras e as mesmas construções frásicas, coincidindo, inclusive, nos indefectíveis parêntesis:

Em começo de 1850 Camilo inicia a primeira grande novela, o «*Anátema*» (título

sugerido, ao que parece, pela leitura de «*Notre Dame*».  
(CASTRO [1961] p. 12).

...Mas já nestas primeiras novelas, do *Anátema* (título sugerido por *Notre Dame de Paris*)...  
(BRANCO [1960] p. 22).

Com o devido respeito pelas colocações dos dois ilustres estudiosos, fica-se na ignorância, após a leitura de *Notre Dame de Paris*, no original e em português, e de *Anátema*, de que lugar ter-se-ia extraído daquele o título deste. A bem da verdade, Jacinto do Prado Coelho, em sua *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana*, dissera: «Como veremos adiante, a leitura de *Notre Dame* deve estar na origem da escolha do título de *Anátema*» (COELHO [1946] p. 137). E para cumprir a promessa escreve:

...Mais concretamente, Arlincourt, Prévost, Madame de Genlis devem ter influenciado o estilo dos primeiros escritos de Camilo, umas vezes pomposo, grandíloco, outras adocicado; Ana Radcliffe e Soulié contribuíram provavelmente para os aspectos terríficos das novelas camilianas até ao *Livro Negro*. Mais ainda: quando escreveu o *Anátema*, Camilo lera havia pouco *Notre Dame*...  
(COELHO [1946] p. 159).

Contudo, por tais opiniões não satisfazerem, buscam-se lições em outra fonte. Abre-se então a *História da Literatura Portuguesa*, de Saraiva e Lopes. Diz o texto:

...que se cruzam em *Anátema* (51), a sua primeira novela editada em volume, com a influência de *Nossa Senhora de Paris* de Hugo (o tema da paixão sacrílega e rancorosa de um sacerdote).  
(SARAIVA & LOPES [1978] p. 888).

Procurava-se a solução e encontra-se outro problema. Desta vez o que aparece nos parêntesis refere-se a quê? Ao *Nossa Senhora de Paris* ou ao *Anátema*? Se for ao *Anátema*, nada mais distanciado da realidade, podendo-se concordar em relação ao romance de Vítor Hugo. Não obstante, como se verifica, falava-se na novela de Camilo.

Em todo o caso, dentre as possíveis razões que pudessem justificar as afirmações dos críticos sobre a origem do título da primeira novela editada em livro por Camilo, é admissível a colocação feita por Jacinto do Prado Coelho:

O título, como vimos atrás, foi talvez sugerido pela leitura de *Notre-Dame*. Isso mesmo transparece dum trecho da versão d'*A Semana*: «A essas horas Timóteo de Oliveira, o seminarista da prima-tonsura, não curava das despesas dum bom baptisado. Metido na sua cela, apoiava a face cadavérica entre as mãos, e repetia, mas com mais

verdade, a expressão de Cláudio Frollo quatrocentos anos antes: — *Anátema!*» (COELHO [1946] p. 197-8).

O narrador de «O Filho Natural» (1876), também põe na boca de uma personagem a mesma palavra que teria sido dita pelo padre Cláudio Frollo:

... Às vêzes chorava sem saber por quê. Punha a mão na testa, afastava com frenesi os cabelos, e murmurava: «anátema!» como Cláudio Frollo. (BRANCO [1960b] p. 397).

Ora, ocorre que Vítor Hugo não usa a palavra «anátema» em seu *Notre Dame de Paris*; evidentemente que tal palavra está presente, mas só através de seus sinónimos: «malédiction» e «damnation». Nas traduções consultadas, em Português, as palavras aparecem como «maldição» e «danação» e não se encontra escrita em lugar nenhum a palavra referida pelo narrador de «O Filho Natural» ou de *Anátema*.

O acontecimento, porém, tal qual é dado, afirma-se como caracteristicamente paródico, adquirindo mesmo a forma de uma apropriação total.

Na verdade, é preciso notar que Tomasiinha, a personagem que repete a frase atribuída a D. Cláudio Frollo, é uma jovem abalada pela leitura dos autores de romances-folhetins — e aí já se vê uma paródia do Quixote, sem dúvida. Assim a descreve o narrador:

...Chamava-se a Tomasinha da botica. Lia novelas, que o fidalgo lhe emprestava, traduzidas do francês.

A *Salamandra* de E. Sue fêz-lhe estranhos abalos no organismo. (...)

Tomásia, medicada com diluentes enérgicos, esmaiou-se e desmedrou; mas alindava-se com a palidez doentia do sangue empobrecido, (...)

Contemplai uma vítima dos romances, ó pais e mães de famílias!

(BRANCO [1960b] p. 397).

Antes de mais, talvez fosse conveniente atentar para a rigorosa advertência do narrador. Seja como for, volta-se ao ponto de partida.

De *Notre Dame de Paris*, dificilmente surgiria o tema de *Anátema*, como se pretende discutir mais adiante, e muito menos o título, a não ser como um procedimento paródico.

Um dos elementos de que a paródia costuma tirar melhores resultados é aquele que consiste em juntar dados que sirvam para desorientar. Sendo especial a natureza da paródia, especial é seu compromisso para com a verosimilhança. Assim, aquilo que aponta para um lugar, só o faz para desviar a atenção, uma vez que em ponto bem diverso se encontra o objecto procurado.

Afirmou-se acima que o tema de *Anátema* dificilmente teria sido sugerido pelo *Notre Dame de Paris*. É necessário, pois, que se anotem algumas considerações sobre tal ponto.

Como se recorda, a intriga básica do romance de Vítor Hugo gira em torno da paixão de um padre, Cláudio Frollo, apresentado como estudioso de alquimia. O objecto de seu sentimento desesperado é uma jovem cigana, Esmeralda. Repellido pela bela criatura que ama um jovem oficial, Febo, D. Cláudio trama a condenação da cigana como feiticeira.

O romance apresenta vários lances folhetinescos, envolvendo os sentimentos do disforme Quasímodo, filho adoptivo de D. Cláudio, as truanices de um irmão mais moço do referido padre, a história de raptos e de reencontros, tudo ocorrendo em Paris do século XV; a cidade é reconstituída com muito cuidado, e o narrador dedica especial atenção à arquitectura da época, facto comentado pelo próprio autor, na edição definitiva de 1832 (21).

A figura central do entrecho romanesco é, sem dúvida, o padre Cláudio Frollo, atormentado pelo desejo carnal, nutrido em relação à cigana que o exaspera com sua repulsa. E isso o leva à vingança e ao crime. O ciúme, portanto, é o móvel de toda a acção mesquinha do padre.

Ora, sendo assim, o tema de *Anátoma* nada tem em comum com o de *Notre Dame de Paris*, a não ser a presença de um padre, Carlos da Silva, que por vingança comete uma série de tropelias.

Todavia, as razões que movem o padre Carlos da Silva são bem outras, se comparadas àquelas que instigam a personagem do romance de Vítor Hugo.

O enredo da novela de Camilo resume-se nas peripécias que envolvem duas linhagens: uma que empobrece até à miséria, a nobre família dos Veiga, e outra que enriquece até ao fastígio, a dos sapateiros,

representada em 1750 por João Rodrigues, o Cambado.

Como recheio, com assunto para escrever muito mais do que quatro volumes, como o narrador afirma no último capítulo, as fugas por amor, os reptos para duelos não realizados, os encontros furtivos de amantes, com os resultados públicos que vêm à luz aos nove meses, e dão razão às maledicências das comadres; além disso, as maquinações do padre Carlos que fez o terrível juramento de «vingança», pouco importando, e menos ainda ao narrador, se isso lhe acarretasse qualquer tipo de maldição.

Levando-se em conta o conteúdo de *Anátema*, há dois aspectos a ser considerados. O primeiro, da aparência, o segundo, da profundidade.

Em profundidade, *Anátema* é uma paródia ao género do romance-folhetim como tal, pois é possível verificar-se nele uma mistura de ingredientes — até os mais disparatados — forjando sua trama.

Em aparência, o principal elemento do enredo é a vingança que o padre Carlos da Silva planeja e executa, embora para essa última parte tivesse de contar com a colaboração do «fatum». Aliás, esse «fatum» é elemento que bem pode denunciar o *Notre Dame de Paris* como modelo a ser parodiado, pois se a vingança de D. Cláudio Prollo volta-se contra ele, o mesmo não acontece com o padre Carlos da Silva que vê os seus projectos darem resultados positivos sem sofrer maiores castigos.

Analisando-se os elementos que compõem a narrativa camiliana em pauta, é fácil perceber o quanto há de ironia e de sátira nas situações e como elas

colaboram para que a paródia possa afirmar-se de modo irrepreensível.

Contudo, mesmo se for tomado apenas este aspecto aparente, seria necessário aproximá-lo de uma outra narrativa inscrita dentro do género romance-folhetim, do qual *Anátema* poderia ser uma paródia, no sentido de prolongamento, antes que de duplo invertido. Trata-se de *O Monge de Cister*, de Alexandre Herculano. As coincidências entre o conteúdo de ambas narrativas apresentam inúmeros pontos de encontro, dos quais apenas alguns serão mencionados aqui.

Em resumo, o romance histórico de Herculano, editado em dois volumes em 1848, pode-se dizer que é o desejo de vingança de um jovem nobre, Vasco da Silva, duplamente ferido pela fuga de sua irmã, seduzida pelo amante, o que motiva a morte do velho pai, e o repúdio de sua noiva que o troca por um melhor partido.

Em sua busca de vingança, Vasco mata aquele que casara com sua ex-prometida e, sofrendo as torturas do remorso, recolhe-se ao mosteiro de Alcobaça.

Sem conseguir sobrepor-se ao desejo de vingança, que jurara sobre o cadáver do pai, recebe o hábito de S. Bento. Já ordenado, vem a encontrar-se com a irmã, à beira da morte. Assalta-o novamente a fúria e, separado de frei Lourenço, esteio contra as ânsias más, amparado pelo abade D. João d'Ornellas, cumpre seu intento contra aquele que lhe seduzira a irmã, indirectamente lhe matara o pai e era o amante de sua ex-noiva, viúva devido ao assassinato do marido, executado por ele, Vasco, antes de entrar no convento.

Em se tratando de elementos comuns às duas narrativas, o primeiro ponto a ser destacado é o sentimento de vingança por motivo de laços sanguíneos, que assalta aos dois personagens, Vasco e Carlos, ambos com o mesmo apelido de família: «da Silva».

Com um sentido paródico de prolongamento, é de notar-se a atitude dos padres, desde o guardião dos franciscanos, frei Amaro do Corpo de Deus, até o jesuíta Timóteo de Oliveira, passando, lógico, pelo padre Carlos da Silva. Todos eles têm modelos na vasta galeria de padres que figuram nas páginas de *O Monge de Cister*. Glutões, como o guardião dos franciscanos, são os confrades da estudaria de São Paulo, de modo especial Fr. Sueiro; licenciosos como o jesuíta Timóteo de Oliveira, e aplicados como este em estudos e conspirações, eram João d'Ornellas e seus pupilos; obcecado pela vingança a qualquer preço, como Carlos da Silva, era o frei Vasco da Silva.

E tudo isso bem poderá ter tido uma causa externa bem simples, se se atentar para a NOTA que Herculano coloca como posfácio no segundo volume de *O Monge de Cister*.

Ali o romancista refere-se à polémica que então sustentava com o clero de Portugal, por razões que não cabe aqui referir.

O que interessa aqui recordar, isto sim, é o facto de que Herculano não poupou críticas agudas ao clero, discordando da conduta que levavam os religiosos e do modo como as instituições eram estabelecidas, posicionando-se aberta e francamente contra o celibato dos padres e o ingresso na vida religiosa monacal de pessoas desiludidas ou com os mais diversos recalques.

Ora, os dois volumes de *O Monge de Cister* foram editados em 1848. Em 1846 Camilo, em carta que «muito provavelmente» enviou a Herculano, como anota Prado Coelho (BRANCO [1960a] p. 117), pedia-lhe protecção e auxílio para tentar a vida literária em Lisboa. Por toda sua vida, sabe-se, Camilo foi profundo admirador de Alexandre Herculano.

Desse modo, parece lícito deduzir que, em 1850, quando mais acesa andava a polémica de Herculano com o clero, Camilo, polemista dos mais ferrenhos, houvesse intentado contribuir com algumas achegas em forma de novela, em favor daquele cujas obras «...eu julgo fieis reflexos da bondade, religião, e amôr do proximo...», segundo palavras do Escriitor de Seide, na carta mencionada (BRANCO [1960a] p. 117).

Retornando ainda uma vez ao título de *Anátema*, é preciso colocar-se mais uma palavra.

Vasco da Silva, a personagem central de *O Monge de Cister*, é marcado indelevelmente na frente pelas ofensas ao divino. Veja-se a narrativa:

... Os dedos encurvavam-se-lhe á raiz do cabelo, como se fizesse violento esforço para esconder a testa. Dir-se-hia receiar que os restos inanimados de sua irman pudessem ver alguma cousa que ahi estava ou gravada ou escripta.

Era que desde o momento em que arrojara de si com mão sacrílega o crucifixo de Fr. Lourenço e despedaçara, impiamente desesperado, a estatua da Virgem, Vasco tivera mais de um accesso de delírio, durante o qual lhe parecia sentir mão invisível

escrevendo-lhe na fronte, com letras de fogo,  
a palavra — PRECITO.  
(HERCULANO [1906b] p. 279).

Embora por motivos diversos, também a personagem Antónia Bacelar, mãe do padre Carlos da Silva, em um sonho premonitório que relata a sua amiga e protectora Ritinha, sentia-se marcada na fronte pelo demónio:

... Vi um raio. Ao seu clarão negrejava o anjo das trevas, que alumiava os olhos da face, e cegava os do entendimento. Desceu até mim, e com uma vara de fogo infernal escreveu-me na fronte esta palavra — ANÁTEMA!  
(BRANCO [1974] p. 207).

Há, sem dúvida, elementos invertidos, pois se em Antónia Bacelar a palavra foi marcada pelo «anjo das trevas», em Vasco da Silva:

...O dedo do Senhor escreveu aqui uma palavra fatal... Sinto-a queimar-me. É de fogo; deve brilhar.  
(HERCULANO [1906b] p. 288).

Mas a paródia a *O Monge de Cister*, em *Anátema*, não fica apenas nisso.

Se em Antónia Bacelar, como em Vasco da Silva, a palavra foi escrita a fogo sobrenatural pelos imortais senhores do Mal e do Bem, respectivamente, quando já adultos, e próximo a cometer o pecado, ela, ele após

haver pecado, embora os mortais não pudessem ler o que estava ali em suas fronte, em Timóteo de Oliveira, infante recém-nascido e manchado apenas pelo pecado original, a palavra materializa-se, não em sua fronte, que se conserva intocada, mas em seu braço, gravada com letras de fogo bem mais prosaico, e escrita pelo mortal padre Carlos da Silva, seu tio materno, como se fica a saber:

Padre Carlos da Silva, encerrado num quarto do primeiro andar da torre, tinha uma criança nos braços, e atava-lhe ao pescoço uma espécie de nómina, ou bentinhos, enquanto o recém-nascido soltava vagidos dolorosos.(...)

A seus pés via-se um fogareiro com brasas, e uma agulha de ferro, ainda vermelha do fogo. Que seria?...

(BRANCO [1974] p. 287).

A curiosidade do leitor somente seria satisfeita no capítulo seguinte, como convém aliás, para manter o enigma. No derradeiro capítulo, então:

Padre Carlos, exaltado, enérgico, forte de uma vida convulsa e febril, lançou ambas as mãos ao braço direito de Timóteo de Oliveira.

— Deixe-me ver este braço...

— Sabeis porventura...

— Sei... Tendes uma palavra escrita com fogo neste braço...

— Tenho...

— ANÁTEMA! ...  
(BRANCO [1974] p. 293).

Como já foi registado anteriormente, em *Notre Dame de Paris* não aparece a palavra *anátema*, havendo, isso sim, sinónimos. Do mesmo modo, em *O Monge de Cister*, não aparece a palavra *anátema*, havendo um sinónimo: *precito*.

Contudo, se o título da narrativa camiliana procede de alguma fonte externa, é mais admissível que o modelo fosse a narrativa de Herculano, uma vez que a novela-folhetim de Camilo constitui-se como paródia em prolongamento do romance histórico *O Monge de Cister*.

Como dado curioso, inclusive, mas que bem pode vir em apoio ao ponto de vista aqui exposto, deve-se registar que a referência à palavra *PRECITO*, na frente de Vasco, somente fica registada pelo narrador bem ao final da narrativa, na página 279 do segundo volume, composto de 328 páginas. Em Camilo, a palavra *ANÁTEMA* serve para abertura da novela, constituindo-se no próprio título.

Ainda no que diz respeito aos modelos paródicos externos, convém registar um aspecto relativo ao narrador de *O Monge de Cister*. Se analisada sua actuação, ver-se-á que em tudo coincide com a do narrador de *Anátema*, quando se pode verificar, pela leitura comparativa, que nada aproxima este narrador daquele de *Notre Dame de Paris*. Vejam-se as duas passagens que seguem, para confronto.

Falando sobre a personagem Vasco da Silva, diz o narrador:

Enquanto ella tarda a subir, para provar com muda eloquencia a lida e azáfama em que andava, vejamos o que, durante o diálogo que transcrevemos para edificação do leitor, se passara no aposento de cima.

O moço frade tinha passeado muito. Parou, finalmente, com o rosto voltado para a parede e com as mãos cruzadas atrás das costas, como se estivesse lendo attentamente o *Mane, Thecel e Phares* da sala do banquete de Balthasar. (HERCULANO [1906a] p. 251).

Lógico, poder-se-ia dizer, trata-se de uma obra popularíssima para o público da época; contudo, não deixa de ser curiosa a coincidência. Em primeiro lugar, a maneira como o narrador se dirige a seu leitor; segundo, haver citado a obra que servirá para o leitor de *Anátema* sugerir ao narrador que a imite, quando do fechamento do Capítulo Primeiro.

A outra passagem talvez encerre ainda maior carga potencial de coincidências. Veja-se Herculano e, logo após, Camilo:

O leitor assitiu á maior parte das scenas da terrível farça. Das restantes apenas podemos dar-lhe a rápida e, talvez, incompleta descripção que nos ministra o nosso manuscripto, resumido mais do justo nesta parte. Convenientemente vestidas, as fugitivas memorias do antigo chronista encheriam muitas páginas; mas, demasiado meticolosos e prolixos em não perder a reputação de veracidade, seria para nós

impossível o não conservar puro e intacto o veneravel monumento de melhores eras. Por isso, abstendo-nos de invenções embusteiras, limitamo-nos a trasladar na depravada linguagem de hoje o texto immaculadamente garrafal e classicamente inintelligível do velho códice monastico.  
(HERCULANO [1906b] p. 288-9).

Leitores! O romance perdeu o seu mau sestro de estopador. Exultai! Agradecei ao manuscrito, que, chegando a estas alturas, já não é manuscrito, é um carril de factos que roda acelerado num caminho-de-ferro, que outra coisa não pode chamar-se à impaciência veloz com que o colector destas coisas se arremessou ao termo final delas. Por não ter melhor coisa em que pensar, penso sinceramente no rápido desenlace desta enreada lenda, e chego a persuadir-me que o autor do manuscrito era velho, sentia-se desfalecer cada vez mais, não quis morrer sem deixar cimentos para que *melhor pena tomasse sobre si o encargo de tão árdua tarefa*, como se diz nos prólogos. Por um triz não invento algum episódio imaginoso, e o encravo a martelo nesta verídica, mas algumas vezes desapegada história. Tenho sinceridade literária. Dói-me a consciência de perturbar o século XIX com questões renhidas sobre a veracidade desta mentira. Faço votos por que a neta da actual Academia Real das Ciências (cuja raça Deus não há-de permitir se perca) se não ocupe em questionar e traduzir estes gatimelhos, que muito é de crer sejam para eles o que são os caracteres árabes para os sócios da actual.

(BRANCO [1974] p. 275).

Não semelha que tenham sido apenas escritos na mesma época e no mesmo lugar, mas que foram produzidos pelo mesmo espírito. De facto, os pontos comuns ocorrem em número demasiado para serem apenas coincidências.

Em *O Monge de Cister*, o narrador afirma que o manuscrito, no ponto focalizado, é bastante resumido e que as memórias do «antigo cronista encheriam muitas páginas». O narrador de *Anátema* não deixa por menos: para ele o autor do manuscrito acelerou o relato por sentir-se à beira da morte. Ou seja, o aspecto resumido da narrativa, a economia de espaço para dizer muito em pouco, devia-se ao medo do narrador em deixar o relato incompleto. Quer dizer, seria também um velho cronista, cujas memórias certamente poderiam encher muitas páginas. Tanto que o narrador actual confessa a tentação em que caiu, pensando em colocar algum episódio inventado por ele.

Todavia, tanto o narrador de *O Monge de Cister* quanto o de *Anátema* declaram seu apego à verdade e enfatizam o facto de haverem apenas trasladado os acontecimentos que se propuseram traduzir de manuscritos ininteligíveis para os leitores do Século das Luzes. O narrador de *O Monge de Cister* afirma que não acrescentará «invenções embusteiras», limitando-se a trasladar o manuscrito no que chama desdenhosamente de «depravada linguagem de hoje» aquilo que se acha no «texto immaculadamente garrafal». Para não ficar atrás, o narrador de *Anátema* procura ir ainda mais longe, ridicularizando não a linguagem da época, mas os sócios actuais e futuros da Academia Real das Ciências, em quem ele não vê capacidade para discutir os problemas

da «sinceridade literária», o que ele chama de «veracidade dessa mentira».

Ora, daí pode-se dizer que do romance de Herculano, Camilo faz a paródia como um prolongamento, porque atribui à narrativa do autor de *O Monge de Cister* um valor positivo; do romance-folhetim de Sue, Dumas e Hugo, faz paródia como duplo-invertido, porque interessa-lhe desmistificá-los.

Ainda para confronto, é possível anotar passagens em que o narrador dos *Mistérios do Povo* dialoga com seu leitor e algumas em que o narrador de *O Monge de Cister* faz o mesmo. Será fácil perceber a diferença que há entre eles; em Sue, não se percebe nunca o sentido irónico que é possível notar em Herculano e que em Camilo chega a um ponto inigualável.

Vejam-se dois trechos, um de Sue, outro de Herculano:

Mas que circumstancia, perguntará o leitor, reuniram estes personagens? Qual era o fim d'essa peregrinação tão longínqua empreendida por Rodolpho de Gerolstein e pela família Lebrenn?

A resposta á curiosa pergunta que o leitor se dignou fazer-me, achar-se-ha em outra obra que deveria ser a continuação dos *Mysterios do Povo*, e que talvez um dia escrevamos, em tempos diversos dos actuaes.

(SUE [s.d.c] p. 507).

Ha situações em que o espirito, envelhecendo uns poucos d'annos, dentro de alguns momentos exhaure a seiva do viver

material e converte em velhice prematura a mocidade.

E o perspicacíssimo leitor acreditará seguramente na nossa sinceridade, se lhe dissermos que D. João d'Ornellas, ao chegar á estudaria, não se pusera a referir pachorrentamente a Fr. Julião o que se acabava de passar na rua de D. Mafalda.  
(HERCULANO [1906b] p. 197).

Ora, o superlaivo em relação ao leitor torna supérfluo qualquer outro comentário.

Justamente no sentido de duplo-invertido pode-se entender os *Mistérios de Fafe*, por achar que ali se combate o chamado romance social, como ele parodicamente se apresenta. Porém, como prolongamento, nele aparecem os missionários. E convém recordar que os *Mistérios de Fafe* foram publicados em 1868, época em que Herculano andava novamente envolvido com as polémicas sobre a intolerância religiosa, reeditando, de 1864 a 1872, a *História da Origem e Estabelecimento da Inquisição em Portugal* (SARAIVA e LOPES [1978] p. 801).

Ainda nos *Mistérios de Fafe* há uma saborosa passagem caracteristicamente paródica que tem por modelo uma difundida obra de outro dos corifeus do Romantismo em Portugal. A referência é digna de registo, pois o modelo é Almeida Garrett, e a obra, o *Alfageme de Santarém*.

Como se pode recordar, até porque já foi objecto de referência no presente estudo, o narrador de *Mistérios de Fafe* faz menção à alcunha que Caetano

Carneiro Roixo tinha em Coimbra; em virtude de ser filho de um armeiro, chamavam-no «*Alfageme de Fafe*».

Outros motivos subjazem para que o narrador assim faça chamar ao jovem estudante, e eles são de índole nitidamente paródica.

O *Alfageme de Santarém*, sabe-se, foi criado com fidalgos e representa a burguesia afazendada; o *Alfageme de Fafe* é filho de um fidalgo e criado por um artista, fazendo parte das camadas mais baixas da sociedade. Mesmo depois de adulto, ele continua a viver pobremente com uns poucos recursos de advogado; assim, não passa nunca daquela camada da pequeníssima burguesia. O de Santarém tem um destino nobre, lutando e decidindo, em termos, a sorte do trono de Portugal; o de Fafe, se chega a ter alguma aspiração elevada é pensando em, através de algum alto posto, poder demonstrar que põe em prática suas teses socialistas, apoiadas em meia dúzia de surrados chavões, logo esquecidos naquela sua obscura «tenda de conselhos a 120 réis».

Pelo que se pode perceber, a paródia funciona de modo pleno, com a apropriação da personagem de Garrett reproduzida de maneira invertida.

*Mistérios de Lisboa* e o *Livro Negro de Padre Diniz* teriam sido, por sua vez, paródias como prolongamento de romances-folhetins franceses, servindo a seu autor para poder consolidar o prestígio junto à larga faixa de público que de facto se deliciava com aquele tipo de narrativa e difícil de conquistar, a não ser de modo lento.

Todavia, principalmente em *Mistérios de Lisboa*, mas por extensão também no *Livro Negro*, há algumas personagens que têm seus modelos facilmente

reconhecíveis nos romances-folhetins estrangeiros. Aliás, Jacinto do Prado Coelho, em *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana* escreveu sobre o assunto:

As duas novelas têm pontos de contacto com os *Mystères de Paris* de Sue. Ao príncipe Rodolfo, espécie de homem-Providência, protector dos infelizes, obreiro da justiça que aparece sempre na ocasião precisa, a remediar desgraças, corresponde o padre Dinis camiliano. A este não faltam também audácia, destreza, inteligência. Ambos são nobres, e, durante muito tempo, exercem incógnitos a sua acção. Nos *Mystères*, há uma criança, filha de Rodolfo, abandonada pouco depois de nascer; nos *Mistérios*, há dois casos semelhantes: tanto Eugénia como Pedro da Silva, abandonados e educados em segredo, só depois de adultos conhecem a sua origem; no *Livro Negro*, acontece o mesmo ao padre Dinis. Camilo não criou precisamente uma Fleur-de-Marie; mas Eugénia mantém, como ela, a pureza de alma, depois de perder a virgindade; e a duquesa de Cliton, mulher venal e má, expia como Fleur-de-Marie as suas culpas no seio da religião cristã. Finalmente, se o Chouïneur é, como Jean Valjean, um bandido regenerado, o Come-facas desempenha o mesmo papel nos *Mistérios* de Camilo.

(COELHO [1946] p. 230-1).

Ao encerrar o parágrafo, o crítico faz comentários à pretensão de Camilo como autor. Diz o estudioso:

...Não obstante estas afinidades, comuns, aliás, à maioria dos romances e das peças teatrais da época, Camilo afirma-se amplamente original.  
(COELHO [1946] p. 231).

Louvado na palavra do renomado ensaísta a respeito da posição de Camilo sobre seu valor e originalidade, pode-se dizer que o folhetinista tinha inteira razão. Na verdade, é necessário ser capaz acima do comum para apropriar-se de modelos alheios com toda a sem-cerimónia e construir uma obra que até hoje pode ser lida e apreciada exactamente por sua... originalidade.

Em se tratando ainda de recursos paródicos, é preciso falar alguma coisa sobre as simetrias especulares internas.

Sendo um recurso fácil, pois se resume em apresentar pares opostos, com um deles marcadamente caricatural em relação ao outro, a simetria funciona criticamente. De facto, ela logo desperta o leitor para o confronto que estabelece, ou sugere, e assim não permite que este se deixe absorver pelo fluxo da narrativa.

Em *Anátoma*, Pedro da Veiga e D. Custódia de Mesquita são especularmente reflectidos por João Rodrigues Cambado e por sua mulher, Jacinta Rosa. Cada casal tem um filho. Portanto, a simetria é perfeita.

O primeiro trio descende de linhagem nobre, assim descrita pelo narrador:

A vergôntea que brotasse deste enxerto tinha na *Odisséia* a prosápia gentílica de sua mãe e no *Gênesis* a árvore patriarcal de seu pai. Representaria Aquiles e Abraão, Sara e Calipso, Neptuno e Noé.  
(BRANCO [1974] p. 13).

Já do outro trio, não se poderia dizer senão que:

Desde a fundação, talvez, de uma das sobrelojas da casa apalaçada de Pedro da Veiga, morava ali uma linhagem de sapateiros, mais ou menos remendões, e representados em 1750...  
(BRANCO [1974] p. 17).

A paródia realizada em relação aos trios faz com que se inverta ao final a situação social que eles ocupavam no instante em que tem início a narrativa. Os nobres arruinam-se económica e moralmente e, se moralmente não se avantajam o Cambado e seus familiares, pelo menos estes enriquecem de modo vertiginoso:

O sapateiro João Rodrigues Cambado decidiu-se por fim, e não valiam lágrimas da mulher que o desviassem de se fazer ladrão.

Na véspera da sua partida, a ocultas da mulher, o sapateiro foi fustigado pelo chicote de Manuel da Veiga. O artista queixou-se ao

pai do menino, e teve em reparação da afronta ordem de sair dos sótãos. O fidalguinho, alentado por este recurso de seu pai, quando o sapateiro mudava para outro sótão a mobília, repetiu a dose de chicotadas e, parecia aplicar-lha mais suprida, quando o Cambado lhe enterrou no peito uma faca, e lhe afogou na garganta o grito de socorro.

O último representante das Veigas foi enterrado com todas as solenidades, e, dois meses depois, Pedro da Veiga morreu de raiva impotente contra o sapateiro, que nunca mais foi visto em Portugal.

Jacinta Rosa, e seu filho, apesar de sua monstruosa fealdade, acharam quem lhes valesse na fome durante dez anos, no fim dos quais uma avultada quantia lhe foi mandada do Brasil pelo capitalista João Rodrigues de Magalhães, que já não era Cambado, e para lá partiram.

D. Custódia Osório de Mesquita, a viúva de Pedro da Veiga, teve filhos bastardos de um cavaleiro pobre de Vila Real, que acabaram mais pobres que seu pai.

Os netos do sapateiro são actualmente barões, e esperam sair viscondes na primeira fornada.

(BRANCO [1974] p. 295.

Em *Mistérios de Fafe* a simetria interna mais evidente ocorre em relação aos casais adúlteros e a seus filhos: Caetano de Athaide, sua amante, Rosa Carneiro, e o filho de ambos, Caetano Carneiro Roixo, de um lado;

de outro, Gabriela Sá de Athaíde, seu amante, Silvério de Mendonça e a filha deles, Hermínia de Sá e Athaíde.

O primeiro trio é colocado em certa situação superior, ao início da narrativa; contudo, à medida em que se desenvolvem os acontecimentos e a novela tende a seu final, as posições se invertem e o trio inferiorizado no começo assume o lugar de supremacia.

Caetano de Athaíde, rico e bem sucedido conquistador, após o nascimento de seu filho bastardo, procura prover-lhe os meios para que seu menino atinja uma situação de destaque social, nutrindo a esperança de ser um dia reconhecido por Caetano Carneiro Roixo como seu verdadeiro pai. Todavia, não consegue ver nenhum de seus sonhos tornar-se realidade. Morre em extrema pobreza, seu filho apenas o reconhece como «padrinho» e abandona os estudos sem haver concluído o curso em Coimbra.

Silvério de Mendonça é a imagem invertida de Caetano de Athaíde. Amante da mulher deste, Silvério é aspirante a poeta. Após o nascimento de sua filha, e tendo visto falhar o plano que engendrara para fulminar seu rival, abandona a '*musa*', bem com os sonhos de ser um novo Ovídio. Todavia, realiza-se como magistrado e acaba por esquecer a amante, sem querer conhecer a filha.

Rosa Carneiro Roixo é mulher, física e intelectualmente, bem dotada. Casada por despeito, não vacila em entregar-se ao seu amado, quando este a procura. Leva uma vida tranquila ao lado do marido e nos braços do amante até que o missionário Custódio dos Anjos promove o escândalo, revelando ao marido dela o que se passava. Rosa foge, recolhe-se a um

convento onde vem a falecer, depois de muita penitência e manifestações de arrependimento.

Gabriela Sá da Athaide é o duplo invertido de Rosa. Mulher feíssima, porém coquete, facilmente consegue amantes e leva uma vida de dissipações, conseguindo manter sempre resultados apreciáveis. Sendo o duplo invertido de Rosa, seu adultério não causa espanto, provocando, aqui ou ali, alguns comentários mordazes das senhoras do Porto, que a ela se referiam como a '*Ana Bolena*', como afirma o narrador. E é só. Ao finalizar o relato, o leitor a vê casada com um oficial da reserva.

Caetano Carneiro Roixo e Hermínia de Sá e Athaide formam o terceiro par de opostos nessa narrativa; ele vem a conhecer sua origem, ela permanece ignorando a dela; Caetano, pobre e humilhado, vai tentar sobreviver com os rendimentos de advogado, depois de haver reembolsado as herdeiras de seu *padrinho* da quantia que ele havia dispendido na educação do rapaz, e faz a devolução com os juros devidos; ela, por sua vez, casa-se com um riquíssimo «barão providencial», brasileiro, em tempos ovelheiro da que Hermínia julgava ser sua avó, a mãe de Caetano de Athaide. Assim, enquanto ela se torna senhora do Outeiro, Caetano fica na obscuridade, metido em sua tenda de advogado.

Não há dúvida de que tais situações, as de duplo-invertido, não foram descobertas ou inventadas por Camilo. Mas não está escrito que a boa qualidade literária deva apenas apresentar novidades. O que se pede, e isso Camilo realiza com mestria, é um trabalho criativo mesmo sobre um material antigo e desgastado.

E por isso sua novela-folhetim afirma-se como um produto original, porque é capaz de apresentar situações singulares, a partir de uma matéria bastante explorada.

5 — CAMILO, A PARÓDIA  
E O SENSO CRÍTICO

Tudo isso é verdade.  
(BRANCO [1974] p. 295).

A frase, colocada ao final de *Anátema*, afirma exactamente o que nega. E a novela camiliana, que fora montada a partir do modelo dado pelo romance-folhetim, remata os sucessos que a ocuparam pelo espaço de vinte e cinco capítulos, da forma mais declaradamente paródica que lhe seria possível.

Na verdade, se a intenção maior da paródia é sempre disfarçar ou distorcer, nada mais coerente do que o narrador finalizar pela declaração enfática que, dessa forma, precisa ser entendida em seu sentido inverso.

Em se tratando de algumas novelas de Camilo Castelo Branco, de modo particular das estudadas no presente trabalho, três das quais escritas no que a crítica convencionou chamar de «período de aprendizado ou ensaio», longe esteve o escritor da mera «submissão ao romantismo negro», como afirma Jacinto do Prado Coelho (BRANCO [1960] p. 22).

Muito pelo contrário, o que subjaz sempre naquelas novelas do jovem Camilo, e aflora frequentes vezes, é a paródia madura, a postura reflexiva do escritor que, apesar dos verdes anos, nem era assim tão «dócil ao gosto do público», nem preparava, com os recursos paródicos de que se utilizava, «a autodefesa que consiste em troçar de ingredientes literários em voga» (BRANCO [1960] p. 22-3). Afinal, aí nesse «troçar» está a carga mais contundente e apre. ciável daquele que José Manuel Mendes chama de «idolatrado e malquisto» escritor (MENDES [1975] p. 273).

É bem verdade, e a nenhum estudioso da obra camiliana terá passado despercebido, que o próprio autor de *Anátoma*, de certa forma, autoriza a interpretação manifestada por diversos críticos sobre o pouco valor de sua novela-folhetim.

Todavia, o facto de retornar sempre a esse tipo de narrativa, bem depois de atingir o período de maturidade que todos lhe reconhecem, não pode ser visto como uma contradição ou como mera necessidade financeira de Camilo.

Pelo contrário, as próprias declarações do criador de *Mistérios de Lisboa* podem ser entendidas no contexto mesmo da paródia, pois é sabido que ela se alimenta desse acúmulo de detalhes e de evidências diversas para melhor armar seu jogo. Só dessa forma ela consegue exacerbar o senso crítico do seu possível parceiro, o leitor, com as armadilhas que prepara para iludi-lo.

Ora, é preciso que se tenha um comparsa muito distraído para não perceber o carácter crítico das obras aqui focalizadas, tantos são os elementos que remetem

para fora da narrativa ou que apontam para partes diferentes do mesmo texto.

O modo como o narrador faz referência à própria narrativa não permite que o leitor se mantenha alheio à discussão encetada sobre o carácter e as funções do romance:

E saiu finalmente, com aquele coração de rija têmpera, sereno como entrara, e esperançoso na sua vingança como nunca estivera.

Qual seria? Há-de de saber-se, se tiverem a paciência de deglutir para o estômago moral mais alguns indigestos capítulos destes que, segundo me consta, já têm feito chorar e rir muita gente ao mesmo tempo, qualidade rara em romances, diga-se o que é verdade. (BRANCO [1974] p. 176).

Conhecendo embora superficialmente algo do romance-folhetim, será possível entender-se a sério tal preocupação com a verdade?

Que espécie de narrador do chamado romance tradicional, partindo da verosimilhança, poderá insistir sobre a veracidade do seu relato?

Tanta ênfase a esse respeito, *de per si*, caracteriza o aspecto ficcional e burlesco da narrativa em foco que sustenta com firmeza seu distanciamento em relação àquela narrativa que se quer acabada, uma realidade feita como decalque do mundo exterior.

Essa marcação crítica, atribuída à própria narrativa, só se torna possível em um romance experimental, e esse só poderá ser elaborado a partir de um propósito

lúcido bem definido, pois, não é crível que tanto detalhe ocorra apenas por acaso.

A novela-folhetim de Camilo Castelo Branco tira partido, sem dúvida, da boa receptividade que o romance-folhetim alcançara entre o público. Os esquemas simplistas, inclusive, dessa espécie de narrativa que fazia o deleite dos leitores e a fortuna dos editores e de alguns romancistas, certamente funcionavam como mais um apelo à produção rápida, capaz de satisfazer a procura e manter o autor constantemente ocupado.

Já se frisou o carácter profissional de Camilo e o modo como ele encarava sua actividade literária. É preciso insistir, talvez, sobre o ponto de vista de que essa consciência profissional, assim desenvolvida, não poderia ser responsabilizada por qualquer tipo de achatamento na qualidade de sua produção literária. Afinal, capacidade criativa, elaboração da obra e responsabilidade profissional não são elementos excludentes no que diz respeito ao resultado da narrativa como arte literária.

Pode-se concordar com o facto de que, na pressa de escrever para cumprir compromissos editoriais, pudessem ocorrer alguns deslizes.

Contudo, sabe-se que Camilo sempre reviu as suas produções, pelo menos ao passar dos folhetins para a forma de livros, bem como revia as diferentes edições impressas de uma mesma novela. Os prólogos, advertências, introduções que escreveu provam isso de modo suficiente.

Portanto, nesse sentido não se lhe pode imputar a pecha de desleixado. Muito pelo contrário, tudo concorre para que se diga que o autor foi consciente de

sua responsabilidade e de seu valor, cioso de sua produção à qual dedicava um cuidado especial.

Escreveu muito e era capaz de elaborar uma novela em poucos dias. E se é notório que sua mais celebrada novela, *Amor de Perdição*, foi escrita em quinze dias, como se poderá dizer que o elemento tempo teria sido seu maior inimigo, sendo responsável pela baixa qualidade de algumas novelas suas?

E quase do mesmo modo, até onde as passagens folhetinescas que aparecem em suas novelas podem e devem ser interpretadas como demérito?

Facilmente se poderá responder a tais perguntas.

Nunca a qualidade de uma obra teve a ver com a duração cronológica de sua produção. E não será necessário querer argumentar em favor desse ponto de vista. *Macunaíma*, a obra máxima do Modernismo brasileiro, foi escrita em uma semana <sup>(22)</sup>. Todavia, curiosamente alguns sectores da crítica especializada teimam em relacionar ainda tais elementos, seja para atribuir-lhe valor positivo ou negativo.

Por outro lado, há uma certa insistência em interpretar-se a obra camiliana, sem exceção, como sendo uma narrativa comprometida, de ponta a ponta, com a verosimilhança. Falando sobre os *Mistérios de Fafe*, diz Túlio Ramires Ferro:

Sem dúvida, ocorrem nos *Mistérios de Fafe*, a partir de certo momento da intriga, acontecimentos que, pelo seu carácter anormal, nos parecem um pouco artificiais, folhetinescos. Mas esses acontecimentos vêm inserir-se numa intriga que, na maior parte da sua duração, nasce e se desenrola com

naturalidade, e na qual sobressaem a descrição de certos aspectos da vida social contemporânea e os destinos trágicos mas verosímeis de personagens cujos caracteres se manifestam pelas suas reacções ao ambiente que as rodeia e influencia, e pelas suas paixões e interesses, que têm a aparência da verdade.

(BRANCO [1969] p. 10).

É preciso desatrelar-se a narrativa-folhetinesca de Camilo Castelo Branco da verosimilhança e entendê-la em sua plenitude carnavalesca, em sua elaboração detalhada de aproximação de contrários, para perceber-se o quanto ela é inovadora e o quanto possui de força e de permanência, constituindo-se em importante marco da Liberdade Portuguesa.

Suzana Camargo, em *Maunáima — ruptura e tradição*, diz:

A paródia está profundamente impregnada pela terceira categoria da percepção carnavalesca do mundo, as «*mésalliances*», em que tudo encerra seu contrário, mediante um processo contínuo de entronização/desentronização; morte/vida; nascimento/morte; e de duplos: bom/mau; esperto/ingênuo; corajoso/covarde, etc. Todos esses oxímoros encerram em si a própria essência do carnaval: a oposição sério-cômica, recoberta pelo grande riso de festa carnavalesco.

(CAMARGO [1977] p. 71).

Lidas sob este prisma, as novelas-folhetins de Camilo revigoram suas potencialidades críticas, fazendo «chorar e rir ao mesmo tempo», como de modo lúcido advertira o narrador de *Anátema* (BRANCO [1974] p. 176).

Contudo, a fecundidade realmente espantosa e a decisão de Camilo em tornar-se um profissional, vivendo do que escrevia, não tem permitido uma leitura de sua obra distanciada o suficiente dos mil lances dramáticos e trágicos, teatrais e folhetinescos de sua própria vida. Resultado disso têm sido algumas afirmações bastante desligadas da realidade da narrativa camiliana, mas que, não só têm permanecido como, em certos meios, já adquiriram um carácter de dogma ou tabu, o que, no fundo, é dizer o mesmo.

No momento em que a novela-folhetim de Camilo for tratada com o respeito que sempre esteve a exigir, analisada em profundidade e interpretada, não em relação à vida do autor, porém, à época em que foi realizada, às condições sociais, religiosas, políticas e culturais da Europa e de seus reflexos em Portugal, certamente então ela será entendida em sua essência e valorizada pelo nível que foi capaz de atingir.

E mesmo que não se chegue ao ponto de Monteiro Lobato, enfaticamente repetindo: «Eu de mim não quero outro mestre». (LOBATO [1946b] p. 25), certamente não será impossível reconhecer o alto ponto a que chega a novela-folhetim de Camilo, explorando todas as possibilidades do género.

Assim foi que ele contribuiu para a afirmação da narrativa portuguesa. Mas fundamentalmente assim foi que sacudiu o leitor, exigindo-lhe não só a

participação, como, de modo particular, o desenvolvimento de uma consciência crítica face à narrativa, capaz de torná-lo um co-autor na reelaboração da obra.

Feita sobre os esquemas pré-fixados do romance-folhetim surgido em França nos princípios do século XIX, a novela-folhetim de Camilo Castelo Branco, pela construção paródica de suas narrativas, atingiu de modo pleno aquele estágio antropofágico a que uma determinada obra é capaz de chegar, tendo partido da crítica ao modelo em que se inspira. Como se pode observar pela leitura de suas novelas, há apropriação parcial e total de elementos fundamentais em romances-folhetins estrangeiros, bem como em portugueses.

E por isso, somada às qualidades básicas que no autor de *Anátema* todos reconhecem, como o estilo inconfundível, o pleno domínio do idioma, o modo como retrata a vida do norte português, com seus tipos característicos e a linguagem simples que utilizam, a paródia deve ser entendida em Camilo como uma virtude, uma força criadora, responsável por vigorosas produções que não merecem o castigo de, como os missionários que iam pregar a Fafe, mesmo no esplendor da saúde, cair sob as mãos dos Pedro das Eiras para vir a «morrer de... apoplexial!»

Certamente é um destino muito cruel para uma obra em que, mesmo o leitor não erudito, facilmente reconhece não apenas o engenho, mas, sobretudo, a arte.

(1) Walter Clark, considerado um dos responsáveis maiores pela *profissionalização* da TV no Brasil, afirmou em entrevista para a revista *Isto É*: «Fui eu quem primeiro implantou, na televisão brasileira, os *shows* de humor, na linha do que o Victor Costa fazia no rádio...».

(2) Cf. GUIMARÃES, Josué. *Dona Anja*. Porto Alegre, L&PM, 1978.

(3) Cf. SILVA, José Henrique Valla e. «Breve estória sensual de Alma Rosa dos Santos, um folhetim trágico, porém muito atual». In: *PRÊMIO Apesul Revelação Literária 78. Poesias-Contos-Crônicas*. Porto Alegre, IEL/DAC/SEC, 1978. p. 63-6.

(4) Cf. PUIG, Manuel. *Boquitas Pintadas*. 14.<sup>a</sup> ed. Buenos Aires, Sudamericana, 1974.

(5) Tal expressão vem ao encontro do que se disse sobre a permanência do folhetim que se modifica para continuar. Para verificação, veja-se o livro de Muniz Sodré, *Teoria da Literatura de Massa*, p. 31.

(6) Cf. ECO, Umberto. «Retórica e Ideologia em os Mistérios de Paris de Eugène Sue». In: — — —. *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo, Perspectiva, 1976, p. 181-206.

(7) Cf. BRANCO, Camilo Castelo. *Mistérios de Fafe*. 8.<sup>a</sup> ed. Lisboa, A. M. Pereira, 1969, p. 10.

(8) Cf. COSTALLAT, Benjamim. *Mistérios do Rio*. Rio de Janeiro, Miccolis, s.d.

(9) Cf. ATKINSON, Nora. *Eugène Eue et le Roman-Feuilleton*. Paris, Nizet, 1929.

(10) Em nota de rodapé, no 1.<sup>o</sup> volume da 2.<sup>a</sup> edição da *Introdução ao estudo da novela camiliana*, p. 102, recomenda Jacinto do Prado Coelho: «Seria interessante estudar a influência do folhetim na técnica e no estilo narrativo de Camilo — influência, aliás, evidente noutros autores românticos».

Não foi outra coisa que verifiquei, em 1979, quando procurei redigir a tese de doutoramento, apresentada e defendida publicamente, na Universidade Federal do Rio de Janeiro, em 1980. Desse modo, a palavra do crítico português veio corroborar o que já eu havia realizado. O facto de minha tese não ter sido divulgada anteriormente, em todo o caso, impossibilitava saber que existia alguma tentativa, pelo menos, nesse sentido.

(11) O texto, no original, é o seguinte: «L'origine du feuilleton remonte l'année 1800. C'est le 8 pluviôse, an VIII que nous trouvons pour la première fois l'expression «*Feuilleton du Journal de Débats*». Fondé par Geoffroy, le feuilleton de 1800 prit la forme d'un supplément consacré à la critique littéraire et se composait de quatre pages, faisant partie de l'édition «*in-folio*» du journal;...».

ATKINSON, *op. cit.*, 5. Os grifos são do original; tradução minha.

(12) Ocorre que, falando sobre o mesmo tema, o ensaísta Muniz Sodré, em seu *Teoria da Literatura de Massa*, dá alguns dados um tanto diferentes dos citados por Nora Atkinson. Para tal, bastaria verificar no livro do

autor brasileiro o capítulo «Literatura de Massa: Ascensão do folhetim», p. 79.

(13) A propósito, seria conveniente ler o que Nora Atkinson escreve sobre o caso particular de Dumas, pai: «Un traité fait avec Girardin et Véron assurait à Dumas 64,000 francs par an. Il s'engageait à fournir eu Siècle 100,000 lignes par an moyennat un franc cinquante centimes la lline. (...) Dumas touche 33,272 francs pour les cent trent-neuf feuilleton de *Monte Cristo*, soit environ 246 francs par feuilleton. Il gagnait en tout plus de 200,000 francs par an».

ATKINSON, *op. cit.*, p. 28-9.

(14) Cf. ATKINSON, *op. cit.*, p. 10-1.

O trecho citado no original é: «M. de Girardin (...) Il a bouleversé non seulement la presse politique, mais la librairie, mais la littérature. C'est un effet immense produit par une petite pensée:... la *spéculation*».

A tradução é minha.

(15) O trecho citado foi extraído da contracapa de A CARTA de Pero Vaz de Caminha. Rio de Janeiro, Agir, 1965. (Col. «Nossos Clássicos», 87).

(16) Já usara «título de capítulo» para referir-me ao que aparece em *Anátoma*, logo após aos números romanos, quando verifiquei que a ensaísta Maria Leonor Machado de Souza, em a *Literatura «Negra» ou de Terror em Portugal*, séculos XVIII e XIX se utiliza da mesma expressão para falar a respeito do mesmo assunto. Cf. SOUZA, *op. cit.*, p. 267

(17) É conveniente registrar que encontrei em A Literatura «Negra» ou de Terror em Portugal trechos que corroboram, por linhas travessas, a afirmação que fiz. Diz a autora: «Em toda a obra do grande romancista, são nítidas as reminiscências da literatura de terror, sobretudo

góticas, mas sempre em ar de troça». E logo a seguir, afirma: «No *Anátoma*, o romance em que Camilo mais cede ao gosto da época, começando pelo clássico manuscrito, a sátira é constante».

SOUZA, *op. cit.*, p. 272-3.

(<sup>18</sup>) Atkinson fala sobre o modo como a crítica saudou o aparecimento de Sue, elogiando as características de seu estilo. Porém, arremata, dizendo: «Mais ces qualités ne se maintinrent pas, et dans les autres romans d'Eugène Sue il n'y a aucun trace d'art. A vrai dire, son éducation dé cousue ne l'avait guère préparé au métier de lettres. Son style est diffus; il lui arrive d'écrire des chapitres entiers sans rien dire...». ATKINSON, *op. cit.*, p. 23.

(<sup>19</sup>) É de se notar como Jacinto do Prado Coelho comenta longamente, e de modo bastante contrariado, a falta de verosimilhança e de verdade em novelas camilianas: «Depois de 1858, Camilo volta a expressar, a cada passo, o mesmo critério de obediência à verdade. (...) Evidentemente, estas repetidas afirmações não bastam para demonstrar que Camilo reproduziu nas suas novelas, a partir de 1856, a realidade toda, ou certos aspectos da realidade sem mistura; não demonstram que nos seus livros tudo seja razoável, natural, verosímil, conforme a nossa experiência comum da vida. (...) O *Anátoma* está fora da realidade psicológica e das leis comuns da vida». (COELHO [1946] p. 288-9). Paulo de Castro vai bem mais longe ao elogiar algumas raras virtudes que encontra nas novelas de Camilo. Esta, por exemplo, com que ele se depara em *Eusébio Macário* (obra no todo considerada de nível baixíssimo, tanto por ele, como por Jacinto do Prado Coelho): «Do livro salva-se uma página imorredora, a morte do lobo. (...) Nesta página Camilo foi autêntico e o lobo era autêntico, dos que matara na

Samardã. O resto, exceptuando o estilo, mais dúctil por influência dos realistas, é uma paródia brilhante mas que pouco acrescenta à sua glória». (CASTRO [1961] p. 17). Muitíssimo mais razoável parece o comentário de Alberto Xavier: «Da leitura atenta dos romances de Camilo não ressalta a verdade ou a verosimilhança, que seja fruto da observação e da análise da vida. Sendo produtos do subjectivismo, esses romances exprimem principalmente a verdade dos desejos, sentimentos e paixões do escritor, e traduzem também a fantasia gerada na sua imaginação de fogo. Agora, quando o nosso autor informa que os episódios que narra são autênticos achados por acaso ou recebidos dum amigo, ou de histórias ouvidas contar a alguém de muito crédito, eis outro processo de que Camilo se serve para desnortear os leitores. Alguns romancistas do seu século e das centúrias anteriores, de outros países europeus, usam também desse meio para *iludir as pessoas de boa fé*». (XAVIER [1947] p. 463. Grifo nosso.)

(<sup>20</sup>) Convém notar que Jacinto do Prado Coelho, baseando-se na etiqueta que Camilo põe em sua novela, autoriza a seriedade com a qual a critica, de modo geral, tem aceitado a «literatura social» camiliana, particularmente no que se refere a *Mistérios de Fafe*. Cf. COELHO, Jacinto do Prado. Introdução ao estudo da novela camiliana. 2.<sup>a</sup> ed. ref. aum., p. 40-5.

(<sup>21</sup>) Cf. HUGO, Vítor. *Nossa Senhora de Paris*. São Paulo, Clube do Livro, 1947, p. 11-4.

(<sup>22</sup>) Diz Cavalcanti Proença: «A chácara de Pio Lourenço, perto de Araraquara, entrou parra a literatura brasileira em 1926. Nesse ano, Mário de Moraes Andrade escreveu o *Macunaíma* em uma semana de rêde e muito

cigarro: 16 a 23 de dezembro». Cf. PROENÇA [1969] p. 7.

7 — BIBLIOGRAFIA

- ABRANTES, E. & ABRANTES, V. coord. *In Memoriam de Camilo*. Lisboa, V. A. Abrantes, 1925.
- ATKINSON, Nora. *Eugène Sue et le Roman-Feuilleton*. Paris, Nizet, 1929.
- BAKHTINE, Milchail. *La Poétique de Dostoïevski*. Trad. Isabelle Kolitcheff. Paris, Du Seuil, 1970.
- BERARDINELLI, Cleonice. «Garrett e Camilo românticos heterodoxos?» Separata do *Bulletin des Études Portugaises et Bresiliennes*. [Venda Nova, Amadora], Institut Français au Portugal, 38:61-81, 1978.
- BRANCO, Camilo Castelo. *Anátema*. 9.<sup>a</sup> ed. Lisboa, A. M. Pereira, 1951.
- *Anátema*. [Mira], Europa-América, [1974].
- *Aventuras de Basílio Fernandes Enxertado*. 6.<sup>a</sup> ed. Nota Prel. Dr. António Coimbra Martins. Lisboa, A. M. Pereira, 1966.
- *A Filha do Regicida*. 7.<sup>a</sup> ed. Nota Prel. Fernando Castelo-Branco. Lisboa, A. M. Pereira, 1967.
- *A Mulher Fatal*. 10.<sup>a</sup> ed. Nota Prel. Maria Alzira Seixo Barahona. Lisboa, A. M. Pereira, 1968.
- *A Queda dum Anjo*. Rio de Janeiro, Liv. Cultural, s.d.

- *A Sereia*. 6.<sup>a</sup> ed. Nota Prel. Castelo Branco Chaves. Lisboa, A. M. Pereira, 1968.
- *Coração, Cabeça e Estômago*. 5.<sup>a</sup> ed. Nota Preliminar Jacinto do Prado Coelho. Lisboa, A. M. Pereira, 1967.
- *Doze Casamentos Felizes*. 8.<sup>a</sup> ed. Nota Prel. Vitorino Nemésio. Lisboa, A. M. Pereira, 1969.
- *Livro Negro de Padre Diniz*. 9.<sup>a</sup> ed. Lisboa, A. M. Pereira, 1924, 2 v.
- *Mysterios de Fafe*. 6.<sup>a</sup> ed. Lisboa, A. M. Pereira, 1920.
- *Mistérios de Fafe*. 8.<sup>a</sup> ed. Nota Prol. Túlio Ramires Ferro. Lisboa, A. M. Pereira, 1969.
- *Mysterios de Lisboa*. 8.<sup>a</sup> ed. Lisboa, A. M. Pereira, 1917. 3 v, v. 1.
- *Mysterios de Lisboa*. 9.<sup>a</sup> ed. Lisboa, A. M. Pereira, 1923. 3 v., v. 2-3.
- *Obra Seleta*. Org. Sel. Not. Jacinto do Prado Coelho. Rio de Janeiro, Aguilar, 1960. 2 v.
- *O Bem e o Mal*. 18.<sup>a</sup> ed. Lisboa, A. M. Pereira, 1969.
- *O Esqueleto*. 10.<sup>a</sup> ed. Nota Prel. Castelo Branco Chaves. Lisboa, A. M. Pereira, 1969.
- *O Regicida*. 7.<sup>a</sup> ed. Not. Frei. Fernando Castelo-Branco. Lisboa, A. M. Pereira, 1965.
- *O Retrato de Ricardina*. 12.<sup>a</sup> ed. Nota Prol. D. Maria Arminda Zaluar Nunes. Lisboa, A. M. Pereira, 1967.
- *O Senhor do Paço de Ninães*. 8.<sup>a</sup> ed. Not. Preliminar Castelo Branco Chaves. Lisboa, A. M. Pereira, 1966.
- *Os Brilhantes do Brasileiro*. 8.<sup>a</sup> ed. Nota Frei. Dr. Ruy Belo. Lisboa, A. M. Pereira, 1965.
- *Um Homem de Brios*. 9.<sup>a</sup> ed. Not. Prel. Alexandre Cabral. Lisboa, A. M. Pereira, 1967.
- *Vinte Horas de Liteira*. 5.<sup>a</sup> ed. Nota Prel. Esther de Lemos. Lisboa, A. M. Pereira, 1966.

- BUENO, Walter Clark. «Fui vítima do AI-5». *Isto É*, São Paulo, Encontro, 4 (160:3= — 4, 16 Jan. 1980.
- CABRAL, Alexandre. *As Polêmicas de Camilo — III*. Lisboa, Portugal, [1967].
- . Correspondência Epistolar entre José Cardoso Vieira de Castro e Camilo Castelo Branco. 5.<sup>a</sup> ed. Lisboa, Portugal, s.d.
- CAMARGO, Suzana. *Macunaíma — Ruptura e Tradição*. São Paulo, M. Ohno/J. Farkas, 1977.
- CASTRO, Aníbal Pinto. *Narrador, Tempo e Leitor na Novela Camiliana*. Vila Nova de Famalicão (Minho), Casa de Camilo, 1976.
- CASTRO, Paulo de. Camilo; novelas. 2.<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro, Agir, 1961. (Col. «Nossos Clássicos», 10).
- COELHO, A. do Prado. *Espiritualidade e Arte em Camilo*. Porto, Simões, 1950.
- COELHO, Jacinto do Prado. *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana*. Coimbra, [Fernandes], 1946.
- . *Introdução ao estudo da novela camiliana*. 2.<sup>a</sup> ed. ref. aura. [Lisboa], Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1982-3. 2 v.
- . «Raízes e sentido da obra camiliana». In: BRANCO, Camilo Castelo. *Obras Seletas*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1960. v. 1, p. 9-62.
- COSTALLAT, Benjamim, *Mistérios do Rio*. Rio de Janeiro, Miccolis, s.d.
- ECO, Umberto. «Retórica e ideologia em os *Mistérios de Paris* de Eugène Sue». In: — — —. *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo, Perspectiva, 1976. p. 181-206.
- FERREIRA, Joaquim. *História da Literatura Portuguesa*. 2.<sup>a</sup> ed. Porto, Barreira, s.d.
- GARRETT, Almeida. *Viagens na Minha Terra*. [Mira, Sintra], Europa-América, [1972].

- GUIMARAES, Josué. *Dona Anja*. Porto Alegre, L&PM, 1977.
- HUGO, Victor. *Nossa Senhora de Paris*. São Paulo, Cultura, 1943. 2 v.  
 —. *Nossa Senhora de Paris*. São Paulo, Clube do Livro, 1947, 2 v.  
 —. *Notre-Dame de Paris*. Paris, Nelson, 1976.
- LOBATO, Monteiro. *A Barca de Gleyre*. São Paulo, Brasiliense, 1946. 2 v.
- MENDES, José Manuel. «Como andam os estudos camilianos». In: — — —. *Por uma Literatura de Combate*. Amadora, Bertrand, 1975, p. 271-8.
- PINTO, Dinah Sonia Renaud. *Pequena História da Literatura Portuguesa*. Rio de Janeiro, Melso, [1964].
- PROENÇA, M. Cavalcanti. *Roteiro de Macunaíma*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1969.
- PUIG, Manuel. *Boquitas Pintadas*. 14.<sup>a</sup> ed. Buenos Aires, 1974.
- RIBEIRO, Aquilino. *Camões, Camilo, Eça e Alguns Mais*. 4.<sup>a</sup> ed. Lisboa, Bertrand, [1949].
- SARAIVA, António José e LOPES, Óscar. *História da Literatura Portuguesa*. 10.<sup>a</sup> ed. cor. act. Porto, Porto Ed. [1978].
- SILVA, José Henrique de Freitas Valle e «Breve estória sensual de Alma Rosa dos Santos, um folhetim trágico, porém muito atual». In: *PRÊMIO Apesul Revelação Literária 78, Poesias-Contos-Crônicas*. Porto Alegre, IEL/DAC/SEC, 1978. p. 63-6.
- SODRÉ, Muniz. *Teoria da Literatura de Massa*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1978. (Col. «Biblioteca Tempo Universitário», 49).

- SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Literatura Brasileira; seus fundamentos econômicos*. 4.<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1964.
- SOUZA, Maria Leonor Machado de. *A Literatura «Negra» ou de Terror em Portugal; séculos XVIII e XIX*. Lisboa, Novaera, 1978.
- SUE, Eugène. *Mysterios de Paris*. Lisboa, J. R. Torres, s.d. 5 v.  
— *Mysterios do Povo; ou a historia de uma familia de proletarios*. Lisboa, J. R. Torres, s.d. 3 v.
- XAVIER, Alberto. *Camilo Romântico*. Lisboa, Portugália, [1947].